1515

DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

33. JAHRGANG 1959 HEFT 1/APRIL

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2 und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Ziegelhausen über Heidelberg, Moselbrunnenweg 25a
Schriftleiter: Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 1/1959

Franz K. Stanzel (Göttingen), Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens 1

Wolfgang F. Michael (Austin, USA), Stoff und Idee im 'Tod in Venedig' 13

Walter Naumann (Columbus, USA), Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal 20

Martin Stern (Zürich), Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie 38

Hanna Weischedel (Rottweil/Neckar), Hofmannsthal-Forschung 1945 bis 1958 63

Richard Brinkmann (Tübingen), Expressionismus-Probleme. Die Forschung der Jahre 1952 bis 1958 104

Eingesandte Bücher 182

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 9 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin:
J. B. Metzler, Moderner Buch-Club Darmstadt, Vandenhoeck & Ruprecht.
(Liegt nur einem Teil der Auflage bei.)

1127 P

Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens.[1])

Von Franz K. Stanzel (Göttingen)

Die Poetik der Erzählkunst ist in den letzten Jahren durch eine Diskussion sehr gefördert worden, die ihren Ausgang von Aufsätzen in dieser Zeitschrift genommen hat. Wolfgang Kayser hat die Gestalt des »persönlichen Erzählers« als eine Vorbedingung der Entwicklung des modernen Romans erkannt und so die Voraussetzungen für eine Geschichte des Romans aus neuer Sicht geschaffen. Käte Hamburger hat die atemporale Bedeutung des epischen Praeteritums als wesentliches Gattungsmerkmal der fiktionalen Formen der epischen Dichtung beschrieben und damit die Aufmerksamkeit auf einen Weg zur Lösung des Gattungsproblems gerichtet, der bisher kaum beachtet worden war.

Diese und ähnliche Ansätze[2]), die völlig voneinander unabhängig unternommen wurden, mit dem Ziel, den Roman dichtungswissenschaftlich genauer zu bestimmen, weisen, wie es zunächst den Anschein hat, in ganz verschiedene Richtungen. Dort, wo sie sich trotzdem begegnen, widersprechen sich ihre Ergebnisse häufiger als daß sie übereinstimmen. Gerade dieser Gegensatz der Auffassungen kann weiteren Erkenntnissen sehr förderlich sein, wenn stets im Auge behalten wird, daß sowohl Fragestellung als auch Methode der Untersuchung in den einzelnen Ansätzen so weit voneinander abweichen, daß sich die Gültigkeitsbereiche der vorgeschlagenen Lösungen nicht mehr völlig decken können. Im wesentlichen lassen sich zwei Richtungen unterscheiden: eine nach logischer Systematik strebende Dichtungstheorie und eine deskriptive, werkimmanente Betrachtung, deren Absicht vornehmlich darin liegt, aus der Wahrnehmung und Erfahrung des Lesers am einzelnen Werk das Typische oder Gattungsmäßige herauszuheben und zu erklären.

---

[1]) Dieser Aufsatz gibt mit einigen Abänderungen einen Vortrag wieder, den der Verf. am 11. Mai 1957 an der Universität Göttingen gehalten hat.

[2]) Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise, DVjs XXVIII (1954), S. 417 ff. Jetzt auch als Sonderdruck, Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 2. Aufl. 1955. Ders., Das Problem des Erzählers im Roman, *The German Quarterly*, Vol. 19 (1956), S. 225 ff; Käte Hamburger, Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung, DVjs XXV (1951), S. 1 ff; Das epische Präteritum, DVjs XXVII (1953), S. 329 ff; H. Seidler, Dichterische Welt und epische Zeitgestaltung, DVjs XXIX (1955), S. 390 ff; K. Hamburger, Die Zeitlosigkeit der Dichtung, ebd. S. 413 ff; F. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien-Stuttgart, 1955, Kap. 1; H. Koziol, Episches Praeteritum und historisches Praesens, GRM XXXVII (1956), S. 398 ff.

Nach Einsendung des vorliegenden Aufsatzes ist K. Hamburgers Entwurf eines umfassenden dichtungstheoretischen Systems, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957 erschienen. Auf die unsere Frage betreffenden Abschnitte dieses Buches wird in Fußnoten und in einem Anhang hingewiesen.

Die den beiden Richtungen entsprechenden Untersuchungen erfassen daher den Roman als sprachliches Kunstwerk auf ganz verschiedenen Ebenen seiner literarischen Seinsweise.

Es soll nun an der Frage der Bedeutung und der Funktion des epischen Praeteritums, die in dieser Diskussion eine zentrale Stellung einnimmt, der Versuch gemacht werden zu zeigen, wie die verschiedenen Betrachtungsweisen sich in diesem Punkt gegenseitig erhellen und wie weit dem dichtungslogischen Befund Gültigkeit auch außerhalb seines Methodenbereiches zukommt.

Es scheint geraten, auf den Ausgangspunkt der Diskussion, auf K. Hamburgers Theorie des epischen Praeteritums, zurückzugreifen. In ihrem ersten Aufsatz 'Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung' heißt es; »Die in den Romanen mitgeteilten Tatsachen sind nicht als vergangene, sondern als gegenwärtige erzählt – als gegenwärtige für den sich vorstellend in sie versenkenden Erzähler und Leser, und der Vergangenheitsmodus hat hier nur die Funktion, diese Tatsachen, die 'Welt' der Erzählung als eine nichtwirkliche, fiktive und damit ausschließlich im Modus der Vorstellung existierende kenntlich zu machen«[3]. Von diesem Befund ausgenommen wird dann die Icherzählung, die »im strengen dichtungstheoretischen Sinne keine Fiktion ist« und in welcher daher nach K. Hamburger das epische Praeteritum »seine echte Vergangenheitsfunktion bewahrt«[4]. Diese zunächst noch sehr allgemein gehaltene Deutung der Funktion des epischen Praeteritums im Roman, gegen die Einwendungen gemacht wurden[5], konnte K. Hamburger weiter präzisieren[6]. Sie verwies dabei vor allem auf die Bedeutung der Verben, die innere Vorgänge, Gedanken, Stimmungen von Romanfiguren darstellen, ebenso auf die erlebte Rede und schließlich auf die im Er-Roman mögliche Verbindung der praeteritalen Form eines Verbums mit einem Adverb wie »heute«, »morgen« u. ä. Diese für den Er-Roman, den K. Hamburger als eine fiktionale Gattung betrachtet, charakteristischen sprachlichen Phänomene ließen erkennen, daß hier das epische Praeteritum keine Vergangenheitsaussage bedeuten könne. Im Ich-Roman, der keine fiktionale Form des Romans sei, sondern der sich als »fingierter Wirklichkeitsbericht« gebe, bleibe dieVergangenheitsbedeutung des epischen Praeteritums erhalten. Diese Unterscheidung ist Teil einer Beweisführung, die anstelle der herkömmlichen Dreiteilung der Gattungen Lyrik, Epik, Dramatik zwei in ihrer literarischen Seinsweise verschiedene Dichtungsbezirke, die fiktionale oder mimetische (Epik ohne Ich-Roman, Dramatik) und eine existentielle (Lyrik, Ich-Roman) setzen will.

Wir befinden uns hier im Bereich der logischen Systematik der Dichtung und es erhebt sich die Frage, ob die gedanklich überzeugend vorgetragene dichtungslogische Unterscheidung zwischen zwei seinsverschiedenen Formen des Romans und den ihnen entsprechenden Funktionsunterschieden im epischen Praeteritum auch mit der Wahrnehmung des Lesers und der an ihr gebildeten Kategorien in Einklang gebracht werden kann.

Es braucht nicht erst bewiesen zu werden, daß das Praeteritum des Verbums im Roman mehr leistet als dort, wo es, wie z. B. im historischen Bericht, einfach das Vergangensein eines Ereignisses in bezug auf den Sprecher ausdrückt. Im Roman kann das epische Praeteritum Ereignisse zeitlich charakterisieren, die in der Vergangenheit oder aber auch in der Gegenwart der Romangestalten liegen. Dazu

[3]) a. a. O. S. 4.
[4]) Das epische Präteritum, a. a. O. S. 355.
[5]) H. Seidler, a. a. O., S. 390 ff und F. Stanzel, a. a. O. S. 35 ff.
[6]) Die Zeitlosigkeit der Dichtung, a. a. O. S. 149 ff.

kommt die Vergangenheit etwa eines sich persönlich kundgebenden Erzählers, die im zeitlichen Bezugsfeld der Romangestalten keineswegs eine Vergangenheit zu sein braucht. Die Zahl der mit dem epischen Praeteritum charakterisierten Zeitebenen kann sich noch vervielfachen, wenn in einem Roman eine Schachtelung der Handlung, wie etwa in einer Rahmenerzählung, oder eine Schichtung des Zeitaufbaus, wie zum Beispiel in Laurence Sternes '*Tristram Shandy*', durchgeführt wird. Trotzdem werden im allgemeinen auch in Romanen mit vielschichtigem Zeitaufbau die Zeitbezüge dem Leser mühelos klar. Der Grund dafür liegt offenbar in der Tatsache, daß die zeitliche Orientierung des Lesers in der dargestellten Welt nur zum Teil durch das Tempus des Verbums, in einem viel größeren Ausmaß aber durch den Zusammenhang der Handlung, durch ausgeführte Zeitangaben, durch deiktische Wörter sowie durch die Art, wie der Erzählungsvorgang selbst motiviert erscheint, d. h. durch die »Erzählsituation«[7]) vollbracht wird.

Die Bestimmung der Erzählsituation in einem Roman oder einer Romanpartie ist daher auch geeignet, Aufschluß darüber zu geben, ob der Leser das Erzählte als vergangen oder als gegenwärtig in seine Vorstellung einordnen wird. Untersucht man die Erzählsituation und ihren Wechsel in einem Roman in Hinblick besonders auf ihre die Vorstellung des Lesers zeitlich orientierende Kraft, so zeigt sich, daß der Roman nicht eine so einheitliche Gattung ist wie das Drama. Gerade hinsichtlich der zeitlichen Orientierung der Leservorstellung werden deutlich Gruppen oder Typen unterscheidbar. Diese Gliederung deckt sich, wie noch zu zeigen sein wird, nicht mit K. Hamburgers dichtungslogischer Trennung des wirklichkeitsfingierenden Ich-Romans von dem fiktionalen Er-Roman. Die Bestimmung der Erzählsituation und ihrer Durchführung wird darüber hinaus deutlich werden lassen, daß die zeitliche Orientierung der Vorstellungsbilder des Lesers sehr oft nicht einmal im einzelnen Er- oder Ich-Roman konstant ist, sondern von Partie zu Partie wechselt, so daß das epische Praeteritum einmal die ihm ursprünglich zugehörige Vergangenheitsbedeutung bewahrt, dann aber wieder diese temporale Bedeutung so weit neutralisiert, daß dem Leser eine vollkommene Vergegenwärtigung des Erzählten gelingt.

In einem Roman mit vernehmbar sich kundgebendem »persönlichen Erzähler« (Kayser), der im Er-Roman genauso wie im Ich-Roman eine fiktive Gestalt und nicht einfach ein Substitut für den Autor ist, geht die Erzähldistanz, der erzählte fiktive zeitliche Abstand zwischen Erzählakt – d. h. der Gegenwart des fiktiven Erzählers – und der Zeit der Handlung auch in die Vorstellung des Lesers ein, so daß das epische Praeteritum in Verben, die sich auf die vom Erzähler aus gesehen vergangene Handlung beziehen, hier seine Vergangenheitsbedeutung in vollem Umfang bewahrt. Dagegen läßt sich bei szenischer Darstellung oder bei »personaler Erzählsituation«[8]), d. h. bei Zurücktreten des Erzählers im Roman und bei Spiegelung der dargestellten Welt im Bewußtsein einer Romangestalt, eine Neigung zur Vergegenwärtigung des Dargestellten in der Vorstellung des Lesers beobachten. Denn bei solcher Motivierung des Erzählvorganges werden die Erzähldistanz und alle anderen sowohl auf den Erzählakt als auch auf die Zeitebene des Erzählens deutenden Elemente, die das Erzählte als Vergangenes charakterisieren, im allgemeinen in der Vorstellung des Lesers nicht mehr aufgerufen. Es steht dann auch das epische Praeteritum einer gegenwärtigen Vorstellung des Erzählten nicht mehr im Wege.

---

[7]) Zum Begriff der »Erzählsituation« vgl. Verf., Die typischen Erzählsituationen im Roman, bes. S. 22 ff.

[8]) Vgl. Die typischen Erzählsituationen, S. 23 ff und 93 ff.

Der beweisführende Gedankengang zu der hier aufgestellten Behauptung, daß die Bedeutung des epischen Praeteritums, soweit sie die Vorstellung des Lesers bestimmt, von der jeweils in einem Roman oder in einer Romanstelle vorherrschenden Erzählsituation abhängt, wird in meinen 'Typischen Erzählsituationen' bereits skizziert[9]). Diese Beweisführung soll hier an demselben Beispiel wiederholt werden, das K. Hamburger neben anderen vorgelegt hat, um den Verlust der Vergangenheitsbedeutung des epischen Praeteritums generell für die fiktionale Gattung des Romans zu belegen. Es besteht aus Sätzen, die eine Aussage im Praeteritum mit einem in die Zukunft weisenden Adverb, wie »heute abend«, »morgen« verbinden.

Herr X war in Amerika . . . Morgen ging sein Flugzeug, das ihn nach Canada bringen sollte[10]).

Aus der Tatsache, daß solche Verbindungen von Zukunftsadverbien mit Verben im Praeteritum außerhalb des Romans nicht vorkommen, schließt K. Hamburger richtig auf eine Aufhebung der temporalen Bedeutung des epischen Praeteritums in einem derartigen Kontext. Nun ist es aber nicht schwer zu zeigen, daß solche Sätze keineswegs überall in jedem Er-Roman, wie K. Hamburger meint, möglich sind, sondern nur dort erscheinen, wo die Erzählsituation eine Vergegenwärtigung des Erzählten zuläßt. Eine solche Verbindung eines zukunftweisenden Adverbs mit einem Praeteritum kann nämlich nur dort eintreten, wo die sprachliche Formulierung, die Darstellung vom Standpunkt des Erlebenden, Betroffenen oder einer am Geschehen aktiv oder als Zuschauer teilnehmenden Gestalt aus erfolgt; das ist aber keineswegs in jedem Er-Roman oder in allen seinen Partien der Fall. Es ist für uns gleichgültig, ob diese Form der Darstellung, die den Nullpunkt der zeitlichen Orientierung des Lesers in die Handlungsgegenwart verlegt, erlebte Rede, *substitutionary narration*[11]) oder personale Erzählsituation genannt wird. Obwohl der Bedeutungsumfang dieser drei Begriffe sich nicht vollkommen deckt, schließen sie alle drei den hier vorliegenden Sachverhalt mit ein. Ich habe den letzten Begriff eingeführt, um die Erscheinung der erlebten Rede in jenen größeren Zusammenhang einzuordnen, in welchem sie im modernen Roman ihre größte Verbreitung und eigentliche Wirkung erreicht. Für die personale Erzählsituation ist nämlich charakteristisch, daß sie darauf abzielt, die Vorstellung des Lesers vom Vermittlungs- oder Erzählvorgang selbst, der im Roman im Gegensatz zum Drama ein wesentlicher Teil der Handlung sein kann, abzulenken und die Handlung der Romanfiguren unmittelbar und wie gegenwärtig ablaufend sichtbar werden zu lassen. Dazu tragen bei das Zurücktreten des persönlichen Erzählers, die Verlegung des Betrachtungsstandpunktes auf den Handlungsschauplatz oder in eine Romangestalt, sowie die vorwiegend szenische Darstellung oder die Illusion der unmittelbaren Wiedergabe (Spiegelung) des Bewußtseinsinhaltes einer Gestalt des Romans. Stellen sich in einem Roman mehrere oder alle diese Darstellungselemente ein, dann fällt es dem Leser leicht, das zeitliche Orientierungssystem der Romanfiguren zu übernehmen oder sich der Illusion zu überlassen, als Beobachter auf dem Schauplatz der Handlung anwesend zu sein, so daß die Erlebnisgegenwart der Romangestalten auch zur vorgestellten Gegenwart seines Mit- und Nacherlebnisses der erzählten Handlung wird. Die Aussage »Morgen ging sein Flugzeug« im Kontext einer personalen Erzählsituation wird daher vom »heute«, der Erlebnisgegenwart der betreffenden Romangestalt aus erlebt bzw. vorgestellt. Der Quasi-

[9]) Vgl. ebenda Kap. I, Die Erzählsituation und das epische Praeteritum.
[10]) DVjs XXVII, S. 333 und XXIX, S. 423.
[11]) B. Fehr, Von Englands geistigen Beständen, Frauenfeld 1944, S. 264 ff.

Berichtcharakter alles Erzählten, der hier in der Form des epischen Praeteritums sozusagen latent erhalten geblieben ist, wird im allgemeinen vom Leser in einem solchen Zusammenhang nicht realisiert werden. Man könnte auch sagen, das epische Praeteritum habe hier seine Vergangenheitsaussage durch die dem Leser suggestiv aufgezwungene zeitliche Orientierung im Roman neutralisieren lassen. Daß dieser Vorgang aber nicht überall in jedem Er-Roman denkbar ist, soll nun an K. Hamburgers Beispiel demonstriert werden. Man braucht es zu diesem Zweck nur in einen Erzählzusammenhang einzukleiden, der die Erzählsituation des Romans oder der betreffenden Romanpartie deutlich werden läßt. Zuerst soll der Beispielsatz in eine »auktoriale Erzählsituation«[12]) eingekleidet werden, in eine Form der Erzählung also, in welcher der Leser die Stimme eines persönlichen Erzählers vernehmen kann:

Herr X war damals in Amerika. Es war also viel zu weit vom Schauplatz des Geschehens entfernt, um an diesem entscheidenden Tag, von welchem eben die Rede war, in den Ablauf der Dinge eingreifen zu können. Nur durch einen Zufall wurde Jahre nachher einmal bekannt, daß das Flugzeug, das ihn nach Europa bringen sollte, schon am nächsten Tag ging.

In diesem Zusammenhang ist es nicht möglich, anstatt der objektiven Zeitrelation »am nächsten Tag«, das subjektiv erlebte »morgen« zu setzen, ohne die Einheit der zeitlichen Orientierung in diesem Erzählzusammenhang und damit den Stil der Erzählung zu stören, da der zeitliche Nullpunkt, das »heute«, auf Grund der vorherrschenden auktorialen Erzählsituation im Erzählakt, d. h. beim vernehmbar sich kundgebenden Erzähler, nicht aber in der Handlungszeit liegt. In einer personalen Erzählsituation würde dagegen der Sachverhalt etwa so dargestellt werden:

Es mußte ihm gelingen, diesen Plan zu vereiteln. In zwei Tagen würde die Entscheidung in Paris fallen. Solange er aber noch in Amerika war, konnte er einfach nichts tun, um sie aufzuhalten. Diese Lage schien ihm ganz unerträglich, obwohl er wußte, daß sie nur mehr Stunden dauern würde, denn morgen ging sein Flugzeug, das ihn nach Europa bringen sollte. Aber war es dann nicht schon zu spät?

Hier wird der Leser das Mitgeteilte wahrscheinlich vom Standpunkt der Romangestalt aufnehmen. Das »heute« der zeitlichen Orientierung der Romangestaltung ist, da kein persönlicher Erzähler sich dazwischen schaltet, auch das »heute« der Leservorstellung, so daß auf den in der Handlung folgenden Tag mit der subjektiven Zeitrelation »morgen« Bezug genommen werden kann.

Aus der Einkleidung der Sätze in einen Erzählzusammenhang, dessen Erzählsituation eindeutig ist, geht also hervor, daß der diskutierte Fall »Morgen ging sein Flugzeug« nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen, nämlich nur in einer Erzählsituation, in der sich kein persönlicher Erzähler vernehmen läßt, und das Erzählte vom Standpunkt der Romanfigur dargestellt wird, in einem Roman erscheinen kann. Vielleicht ist damit der Beweis gelungen, daß für die Bedeutung und Funktion des epischen Praeteritums in der Vorstellung des Lesers nicht der dichtungslogische Ort des Er-Romans überhaupt, sondern die Erzählsituation der einzelnen Stelle bzw. des einzelnen Romans ausschlaggebend ist. Das im epischen Praeteritum enthaltene epische Gattungsmerkmal ist demnach nicht seine praesentische oder atemporale Bedeutung, wie K. Hamburger auf dichtungslogischem Weg feststellt, sondern seine eigentümliche Fähigkeit, einmal gegenwärtig Vorgestelltes, dann aber auch wieder Vergangenes zu bezeichnen. Die Bedingungen, unter welchen sich die eine oder die andere Funktion behauptet, werden durch die jeweils

[12]) Vgl. Die typischen Erzählsituationen, S. 23 ff und 38 ff.

vorherrschende Erzählsituation geschaffen. Es liegt aber, das sei mit allem Nachdruck vermerkt, in letzter Instanz beim individuellen Leser, ob er sich dem Zug einer personalen Erzählsituation oder einer szenischen Darstellung zur Vergegenwärtigung des Dargestellten ganz überläßt, oder ob er daran festhält, daß dort wo erzählt wird, sich ein Erzähler kundgibt und damit das Erzählte in der zeitlichen Distanz des Erzählers von der erzählten Handlung sichtbar wird, so daß es nur als Vergangenes vorgestellt werden kann.

Wolfgang Kayser spricht in Hinblick auf den Satz »Morgen ging der Zug« von der Fähigkeit des Erzählers »zwischen seiner Erzählgegenwart und dem Geschehen hin und her« zu gleiten. »Der Sprechende [Erzähler] lebt in zwei Zeitordnungen, in der seiner Gestalten und der Gegenwart des Geschehens, von dem er erzählt, und da liegt die Abfahrt voraus: und er lebt zugleich weiterhin in seiner unbestimmten Erzählgegenwart, und von daher ist alles vergangen«[13]). Wir möchten hinzufügen: und der Leser orientiert sein Vorstellungsbild einmal nach der einen Zeitordnung, dann wieder nach der anderen, je nachdem, wie er die Erzählsituation des Erzählzusammenhanges auffaßt. Das Haus der Erzählkunst hat viele Räume. Zu ergründen, in welchem Raum sich der individuelle Leser niederlassen wird, kann nicht mehr Aufgabe der Poetik der Erzählkunst sein. Diese wird sich aber sehr eingehend mit der Frage zu beschäftigen haben, welche Stilmittel und Erzählweisen die Autoren verwenden, um es dem Leser in dem einen oder in dem anderen Raum behaglich zu machen. Darüber wissen wir noch immer nicht genug.

Die eingangs gestellte Frage bezüglich des epischen Praeteritums ist dahingehend zu beantworten, daß K. Hamburgers dichtungslogische Deutung dieses Problems für unsere Untersuchung, die von der Wahrnehmung des Lesers ausgeht, nicht weiter Gültigkeit haben kann, da sie dort Unterschiede zudeckt, wo der Leser solche noch wahrnimmt[14]). Es darf aber nicht vergessen werden, daß erst K. Hamburgers dichtungslogischer Ansatz das Problem als solches erkennen ließ und zur Diskussion stellte.

Diese Frage abschließend sei noch gezeigt, daß das vorliegende Problem wenigstens einem von den älteren Autoren auf seine Weise schon bewußt geworden ist, nämlich Laurence Sterne. Im dritten Buch und achtunddreißigsten Kapitel seines '*Tristram Shandy*', der übrigens als ein Vademecum der Funktionen und Leistungen des epischen Praeteritums gelten könnte, findet sich ein zunächst verblüffender Satz. Der Icherzähler Tristram Shandy zeigt sich hier dem Leser wieder einmal in seinem chronischen Dilemma; er weiß nicht, was er zuerst erzählen soll, so viele Dinge haben sich ereignet, die ihm für seine Geschichte wichtig scheinen, unter anderem auch:

. . . – *a cow broke in* (*to-morrow morning*) *to my uncle Toby's fortifications, and eat* [ältere Schreibung für Praet. *ate*] *up two ratios and half of dried grass* . . .

---

[13]) Das Problem des Erzählers im Roman, a. a. O. S. 234/35.

[14]) In ihrer Logik der Dichtung (S. 32/33) zieht K. Hamburger nun auch Beispiele von der Art »Das Manöver gestern hatte acht Stunden gedauert« heran, um zu beweisen, daß hier fiktional erzählt wird. Auch für die fragliche Verbindung von »gestern« mit dem Plusquamperfekt kann durch Einkleidung in einen entsprechenden Erzählzusammenhang gezeigt werden, daß sie nur in einer personalen Erzählsituation denkbar ist; in einer auktorialen müßte dafür wie in der Wirklichkeitsaussage die objektive Zeitrelation »am Tag zuvor« eintreten. K. Hamburgers weitere Folgerung aus diesen Sätzen mit morgen, heute abend, gestern, daß das »epische Ich« hier kein Aussageobjekt sei (S. 34), muß daher im Zusammenhang mit der Tatsache verstanden werden, daß in einer Erzählsituation, die solche Sätze möglich macht, der Erzähler tatsächlich ganz zurücktritt, so daß der Leser seine persönliche Anwesenheit nicht mehr wahrzunehmen braucht.

Dieser Satz ist Teil der ironischen Bewußtmachung der Erzählkonventionen und der im Erzählen vorausgesetzten Illusion, die sich in diesem Roman überall vollzieht. Hier läßt Sterne seinen Erzähler sich darüber amüsieren, daß das, was für den an der Handlung Teilnehmenden an diesem Punkt der Erzählung noch Zukunft, für den Erzähler aber schon Vergangenheit ist, in ein und derselben Tempusform berichtet wird, nämlich im epischen Praeteritum. Das Beispiel zeigt aber auch, daß die Verbindung eines Verbums im Praeteritum mit einem zukunftweisenden Adverb nur bei solchen Ereignissen möglich ist, die Gegenstand oder Inhalt des Planens, des Erwartens, des Wünschens, des Wollens usw. einer Romangestalt sein können, oder, mit anderen Worten, Teil seines Bewußtseinsinhaltes an seinem »heute« sind. Auch diese Tatsache scheint zu bestätigen, daß der Leser dort, wo das zukunftweisende Adverb sich mit dem Praeteritum verbindet, die Zeitorientierung der Romangestalt übernimmt, indem er ihre Pläne, Hoffnungen oder Befürchtungen unmittelbar miterlebt, was wiederum nur möglich ist, wenn sich kein persönlicher Erzähler dazwischenschaltet. Eine Erzählweise, welche die Darstellung eines gegenwärtig vorzustellenden Bewußtseinsinhaltes einer Romangestalt mit dem Verbum in der dritten Person und im Praeteritum ohne vernehmbare persönliche Vermittlung des Erzählers gestattet, bezeichnet man wenig zutreffend als erlebte Rede, deren Begriffsumfang allerdings auch eine Form der Redewiedergabe einschließt.

Die *erlebte Rede* ist seit einigen Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Ich möchte hier nur an zwei Beiträge von Anglisten erinnern, die vielleicht weniger bekannt sind, in denen aber schon auf eine Art der »Neutralisierung« oder »Modalisierung« der Vergangenheitsbedeutung des epischen Praeteritums im Zusammenhang der erlebten Rede hingewiesen worden ist. Fritz Karpf führt in seiner Studie über die erlebte Rede im Englischen u. a. als Beispiel an: *For he was going to-morrow on a reading party.* Karpf betrachtet *to-morrow* hier als einen jener Redeteile, die im allgemeinen aus der direkten Rede unumgesetzt in die erlebte Rede übernommen werden. Dazu gehören neben Zeit- und Ortsbestimmungen auch subjektive Redeelemente, Ausrufe, Betonungen, Wiederholungen, die die zeit-räumliche Orientierung und den Persönlichkeitsstil des Sprechers auch in der erlebten Rede noch charakterisieren [15]). Was Karpf über die erlebte Rede als Reddarstellung sagt, die auch als Rede reproduziert aus dem Bewußtsein des Zuhörers verstanden werden kann, gilt auch für die erlebte Rede als Form der Bewußtseinsdarstellung überhaupt. Während also u. a. die Zeitangaben so in der erlebten Rede erscheinen, wie sie das Subjekt ausspricht oder denkt, erliegt das ursprüngliche Praesens der Rede oder des Gedankens der Tempusversetzung. Da das Englische die Tempusversetzung nicht nur bei erlebter Rede kennt, sondern auch bei indirekter Rede im Falle einer Abhängigkeit von einer Aussage in der Vergangenheit durchwegs verwendet, ist das Englische vielleicht besonders geeignet, die zeitlichen Verhältnisse erkennen zu lassen. Otto Funke hat für die versetzten Tempora der *oratio obliqua* im Englischen den Ausdruck *modales Praeteritum* oder *praeteritum obliquum* vorgeschlagen und festgestellt, daß diese versetzten Tempora »nicht bloß temporal, sondern vor allem modal« fungieren [16]). Unter Berufung auf Funke kann daher das aus der Tempusversetzung hervorgegangene Praeteritum der indirekten und der erlebten Rede des Englischen als Beweis dafür zitiert werden, daß die Vergangenheitsbedeutung dieser grammatischen Kategorie in einem bestimmten Zu-

---

[15]) Die erlebte Rede im Englischen, Anglia XLV (1933), S. 250.
[16]) Zur 'erlebten Rede' bei Galsworthy, Englische Studien XLIV (1929), S. 454.

sammenhang abgeschwächt, zurückgedrängt, neutralisiert oder modalisiert werden kann. Aus der '*Forsyte Saga*' zitiert Funke ein Beispiel für ein Adverb *now* mit einem dazugehörigen Verbum im Praeteritum;

She thought of June's father . . . who had run away with that foreign girl . . . And when June's mother died, six years ago, Jo had married that woman, and they had two children now . . .

Er bemerkt dazu; »das *praeteritum obliquum* ist besonders deutlich in *they had two children now* (wo man semasiologisch genauer von einem *praesens obliquum* sprechen sollte)«[17]).

Somit ist mit Einschränkung auf die erlebte Rede hier schon ausgedrückt, was K. Hamburger vom dichtungslogischen Standpunkt aus für die gesamte fiktionale oder mimetische Gattung des Romans, das heißt für den ganzen Er-Roman charakteristisch findet[18]), was hier aber, ausgehend von der Wahrnehmung und Vorstellungsweise des Lesers, auf die personale Erzählsituation, auf die Darstellung in der Er-Form ohne vernehmliche Anwesenheit eines fiktiven Erzählers eingeschränkt werden mußte. Eine solche Erzählsituation kann sich in gewissen Partien eines Romans durchsetzen, kann aber auch die Orientierungslage eines ganzen Romans beherrschen, wofür Henry James' '*The Ambassadors*' oder Virginia Woolfs '*Mrs. Dalloway*' als Beispiele angeführt werden können. Wie bei erlebter Rede als Redewiedergabe das Praeteritum mehr den obliquen Charakter dieser Form der Redewiedergabe andeutet als die Vergangenheit der Aussage, so bezeichnet das epische Praeteritum in der analog zur erlebten Rede funktionierenden personalen Erzählsituation mehr den Vorgang der Spiegelung der dargestellten Welt im Bewußtsein einer Romangestalt als die Vergangenheit dieses Geschehens.

Der Versuch, Bedeutung und Funktion des epischen Praeteritums zu bestimmen, brachte auch Hinweise auf das *historische Praesens*, dessen Funktion man im Zusammenhang mit jener des epischen Praeteritums betrachtet, und welches von der einen Seite als Beweis für die Vergangenheitsbedeutung des epischen Praeteritums, von der anderen Seite aber als Beweis für den Verlust der Vergangenheitsbedeutung des epischen Praeteritums beansprucht wird[19]). Dabei wird ein grundlegender Unterschied zwischen dem epischen Praeteritum und dem historischen Praesens übersehen. Während das epische Praeteritum als Erzählzeit im Englischen wie im Deutschen auch historisch gesehen praktisch unbeschränkt gilt, hat das historische Praesens, worauf Herbert Koziol aufmerksam gemacht hat[20]), sowohl

[17]) Ebd. S. 458.

[18]) Vgl. Logik der Dichtung, S. 44. »Das Imperfekt bzw. Plusquamperfekt dieser Verben [der erlebten Rede] wird als solches tonlos, bedeutungslos. Relevant ist nur der Bedeutungsgehalt des Verbs selbst, der aussagt über das Denken und Fühlen, das sich in diesem fiktiven Augenblick ihrer fiktiven Existenz in den Gestalten vollzieht . . . Die erlebte Rede macht denn auch mit unmittelbarer Evidenz den logisch-semantischen Vorgang sichtbar, der die Ursache des Verlöschens der Vergangenheitsfunktion des Präteritums ist: die Verschiebung des zeiträumlichen Bezugssystems, d. i. des Bezugssystems der Wirklichkeit, in ein fiktives, die Ersetzung einer wirklichen Ich-Origo, wie sie jeder Erzähler eines Wirklichkeitsberichtes darstellt, durch die fiktiven Ich-Origines der Gestalten«. Die fiktiven Ich-Origines der Handlungsfiguren werden aber für die Orientierung des Lesers nicht wirksam, wenn sich – die Vermittlungsweise des Wirklichkeitsberichtes vortäuschend – ein fiktiver Erzähler mit seiner fiktiven Ich-Origo, nämlich mit seinem Jetzt und Hier im Erzählakt, vorschaltet. In diesem Fall wird seine fiktive Ich-Origo für den Leser bestimmend, von welcher aus das Erzählte als vergangen, von der Gegenwart des Erzählers um die sog. Erzähldistanz abgerückt, wahrgenommen wird. Das ist der Fall in den weitaus meisten Romanen des 18. u. 19. Jahrhunderts, in denen die erlebte Rede auffälligerweise nur sehr spärlich auftritt.

[19]) Vgl. dazu K. Hamburger, DVjs XXVII (1953), S. 351 f und W. Kayser, *The German Quarterly* 19 (1956), S. 234.

[20]) Vgl. Episches Praeteritum und historisches Praesens, a. a. O. S. 399.

in seiner Verwendung als auch in der Art und Weise, wie die Autoren seine Bedeutung und Funktion auffaßten, im Laufe der Zeit sehr stark geschwankt. Es ist daher diese Tempusform nicht im gleichen Maße ein gattungsmäßig gebundenes Element der Erzählung wie das epische Praeteritum, sondern ein Stilmittel, dessen Verwendung weitgehend subjektiv bzw. historisch bedingt ist. Seine Deutung kann deshalb nur unter steter Rücksichtnahme auf den Erzählstil des einzelnen Autors und die historische Entwicklung der literarischen Wertung dieser Form erfolgen [21]). Entsprechende Untersuchungen in ausreichender Zahl stehen aber noch aus [22]). Dabei wäre wahrscheinlich die Zeit seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts sehr aufschlußreich, denn um diese Zeit beginnt sich im Roman die Tendenz zur Zurückdrängung des persönlichen Erzählers zum ersten Mal abzuzeichnen. Diese Tatsache ist für die Deutung des historischen Praesens insofern wichtig, als, wie schon gezeigt wurde, in dem neuen Romantypus, in dem sich kein persönlicher Erzähler dem Leser aufdrängt, die Vergegenwärtigung des Erzählten bereits in der Erzählsituation angelegt ist. Es wäre bei solchen Untersuchungen darauf zu achten, ob das historische Praesens mit anderen Darstellungsformen, welche die Vergegenwärtigung des Erzählten fördern, so vor allem mit einer personalen Erzählsituation etwa in Konkurrenz tritt, oder ob es in solchen Teilen überhaupt nicht mehr erscheint. Da eine personale Erzählsituation bereits die Vorstellung der Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit des Dargestellten begünstigt, könnte in ihr ein historisches Praesens als Übercharakterisierung empfunden und vom Leser daher als zu aufdringliches Stilmittel abgelehnt werden. Die auktoriale Erzählsituation, welche die Erzähldistanz zwischen Erzähler und Erzähltem immer wieder hervortreten läßt, ist dagegen ein viel günstigerer Hintergrund für das Auftreten des historischen Praesens. Es liegt daher nahe, zwischen der Abnahme der Häufigkeit des historischen Praesens im neueren Roman und dem ungefähr gleichzeitigen Vordringen des personalen und dem Zurücktreten des auktorialen Romans einen Zusammenhang zu vermuten. Der Nachweis wäre durch eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu erbringen, wobei auch die Möglichkeit einer Funktionsänderung des historischen Praesens unter diesen Umständen im Auge zu behalten wäre.

Die Rolle und das Verhalten des fiktiven Erzählers und die Motivierung, die Einkleidung des Erzählvorganges, die hier zusammenfassend mit dem Begriff Erzählsituation bezeichnet wurden, haben sich somit, wie wir hoffen, als Kategorien der Poetik der Erzählkunst erwiesen, die geeignet scheinen, weitere Aspekte zur Deutung des epischen Praeteritums, der erlebten Rede und des historischen Praesens beizutragen. Die Erzählsituation prägt den Aufbau eines Romans in allen seinen Schichten. Es ist daher nicht unerwartet, wenn selbst zwischen einer syntaktischen Erscheinung, wie der Streuung, Häufigkeit und Funktion einer Verbalform und der Erzählsituation in einem Roman noch eine gewisse

---

[21]) Vgl. dazu Logik der Dichtung, S. 49 ff, und S. 61 ff. Hier wird sehr aufschlußreich gezeigt, daß die Funktion des sogenannten historischen Praesens keineswegs auf die Vergegenwärtigung, die K. Hamburger auch gar nicht gelten läßt, beschränkt ist. Wenn weiter gesagt wird, daß das historische Praesens »in der epischen Fiktion keine echte Funktion hat« (S. 53), so bestätigt das unsere Erklärung, es sei kein gattungsgebundenes Erzählelement, sondern ein Stilmittel. Als Stilmittel kann es natürlich durch das Praeteritum ersetzt werden. Ob sich aber dabei »keine Veränderung unseres Fiktionserlebnisses« ergibt, wie K. Hamburger behauptet (S. 55), ist wohl, eben weil es sich um ein subjektiv und historisch bedingtes Element der Erzählung handelt, nicht allgemein verbindlich zu entscheiden.

[22]) Ein wichtiger Ansatz findet sich bei R. Brinkmann, Zur Sprache der Wahlverwandtschaften, in Festschrift Jost Trier, Meisenheim, Glan, 1954, S. 256 f.

Korrespondenz wirksam ist, wie ich an anderer Stelle an den umschriebenen Zeitformen des Englischen (*expanded tenses*) und der Erzähsituation in einigen Romanen von Anthony Trollope zu zeigen versucht habe [23]). Auch diese Blickrichtung der Forschung könnte vielleicht einen Beitrag liefern zur Frage der Einheit von Sprach- und Literaturwissenschaft, wie sie im Grundsätzlichen erst kürzlich wieder von Hugo Kuhn aufgerollt worden ist [24]).

In ihrem Buch 'Logik der Dichtung' hat K. Hamburger ein in sich geschlossenes dichtungslogisches System entworfen, das ebenso kühn in der Originalität des Ansatzes wie bestechend in der Schärfe seiner gedanklichen Durchführung ist. Daß das Buch in mehreren Abschnitten Widerspruch geradezu provoziert, liegt in der Natur einer solchen Pionierarbeit. Es soll nur kurz auf jenen Teil dieser Dichtungslogik eingegangen werden, der unmittelbar mit den hier erörterten Fragen zusammenhängt.

Die bereits in den früheren Aufsätzen K. Hamburgers angekündigte Aufteilung der Dichtung in eine mimetische oder fiktionale und eine lyrische oder existentielle Gattung wird in der 'Logik der Dichtung' weiter ausgebaut. Auf diese Weise werden auch am Roman zwei Formen unterschieden: eine fiktionale Form, d. i. der Roman in der Er-Form, und eine Form der fingierten Wirklichkeitsaussage, d. i. der Ich-Roman. Diese Unterscheidung hat weitreichende Folgen. Im fiktionalen Roman wird nicht von einem Erzähler etwas berichtet, sondern »Das Erzählen . . . ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird . . .« (S. 74), dabei verliert das epische Praeteritum seine Vergangenheitsbedeutung. Im Ich-Roman ist dagegen der Erzähler ein echter Erzähler, das Erzählte erscheint nicht als Fiktion, sondern als »fingierte Wirklichkeit«, das Praeteritum ist kein episches Praeteritum und behält daher auch seine Vergangenheitsbedeutung im vollen Umfang bei. Dieser summarische Aufriß eines Teiles der 'Logik der Dichtung', der in keiner Weise der sehr umsichtigen Beweisführung und den differenzierten Begriffsbestimmungen K. Hamburgers gerecht werden kann, dient hier nur einer ganz ungefähren Orientierung in Hinblick auf den Ort des Romans in diesem System. Gerade die Einordnung des Romans in dieses logische System der Dichtung wirft noch einmal die zu Beginn des Aufsatzes gestellte Frage auf, wie weit der dichtungslogische Befund mit der Wahrnehmung und Erfahrung des Lesers in Einklang gebracht werden kann. Am epischen Praeteritum konnte weiter oben gezeigt werden, daß die von K. Hamburger gezogene dichtungslogische Grenze für den Leser nicht existiert oder nicht wahrnehmbar ist. Es erhebt sich daher auch die Frage, ob die Unterscheidung zwischen »Erzählfunktion« und »Erzähler«, zwischen »Fiktion« und »fingierter Wirklichkeit« noch diesseits der Grenze der Wahrnehmungsfähigkeit des Lesers liegt. Wie immer die Antwort lauten mag, sie kann keine echte Bewährung oder Widerlegung dieser Begriffe bedeuten. Sie könnten einzig im dichtungslogischen Raum bestätigt oder widerlegt werden. Wenn aber dichtungslogischer Befund und Leserwahrnehmung so weit auseinanderklaffen wie es hier den Anschein hat, dann wäre zu prüfen, ob der von K. Hamburger wiederholt erhobene Anspruch, daß die dichtungslogische Betrachtung »für die Beurteilung der dichtungsästhetischen Probleme fruchtbar werden kann und muß« (S. 84) ohne Einschränkungen aufrechterhalten werden

[23]) Die Erzählsituation und die umschriebenen Zeitformen, in *Studies in English Language and Literature*: (Festschrift Karl Brunner), Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. LXV, Wien 1957, S. 220–231.

[24]) Sprach- und Literaturwissenschaft als Einheit?, Festschrift Jost Trier, Meisenheim, Glan, 1954, S. 9 ff.

kann. Es muß allerdings erwähnt werden, daß sich K. Hamburger in ihrer 'Logik der Dichtung' mehr als in den früheren Aufsätzen bemüht, eine Übereinstimmung zwischen ihrer Dichtungslogik und dem »Leseerlebnis« herzustellen, bzw. Einwänden von daher zu begegnen. Es gelingt jedoch nicht, die Diskrepanz zwischen beiden Betrachtungsweisen in einigen Punkten ganz zu beseitigen, obwohl durch die weitgehende Modifizierung der ursprünglichen Definition und Begriffsabgrenzungen sowohl des »fiktionalen Romans« als auch der »fingierten Wirklichkeitsaussage« die Grenze nun weniger schroff gezogen wird als früher. Solche Modifizierungen findet K. Hamburger auf der einen Seite in dem Begriff »Fluktuieren der Erzählfunktion« (bes. S. 110–113), welcher Erzählereinmengungen und fingierter Wirklichkeitsaussage auch in der fiktionalen Gattung einen beschränkten Platz einräumt, und auf der anderen Seite in der »Fiktionalisierung der Ich-Erzählung« (S. 228), wodurch sich auch der Ich-Roman einer echten Fiktion nähern kann. Beide Begriffe erweitern die Gattungsbereiche durch Einbeziehung von Merkmalen, die der jeweils anderen Gattung zugehören. Trotzdem muß K. Hamburger bei der dichtungslogischen Bestimmung des Ich-Romans schließlich einräumen: »Und wenn die Masse der Icherzählungen sich für unser Leseerlebnis nicht sonderlich von dem einer Er-Erzählung, einer Fiktion abhebt, so liegt das daran, daß sie in den meisten Fällen mit reichlichen fiktionalisierenden Mitteln: Situationsbeschreibungen, Gesprächen u. ä. ausgestattet sind, was unwillkürlich um so unbefangener geschieht, je welt- und figurenreicher die Erzählung ist« (S. 237). Damit wird zugegeben, daß die »Masse der Icherzählungen« eben nicht K. Hamburgers dichtungslogischer Definition des Ich-Romans entspricht. Es wäre nicht schwer zu zeigen, daß das gleiche auch für K. Hamburgers Bestimmung der »fiktionalen« Gattung, des Er-Romans, gilt. Auch diese dichtungslogische Kategorie erfaßt nach unserem Leseerlebnis nicht die Masse der Er-Romane. Denn in dieser Gattung bleibt im allgemeinen der Erzähler für den Leser nicht nur eine »Funktion«, sondern nimmt fast immer persönliche Züge an, die für den Leser erkennbar und erlebbar und damit interpretierbar werden. Dieser Erzähler mengt sich überdies fortwährend sehr persönlich mit Kommentaren ein, spricht den Leser an, läßt ihn seinen Standpunkt, sein Jetzt und Hier im Erzählakt wissen, macht aufmerksam auf die zeitliche Distanz, in welcher er sich von dem Erzählten befindet usw. Eine solche Erzählweise, die wir weiter oben als auktoriale Erzählsituation bezeichnet haben, ist nicht eine »stilistische« Variante (S. 93 und 100) der strengen fiktionalen Gattung, auch nicht nur eine Sonderform des humoristischen Romans, wie K. Hamburger meint (S. 89 ff), weil sie in besonders auffälliger Ausprägung von Henry Fielding und Jean Paul verwendet wird, sondern einer von den zwei oder drei Haupttypen des Romans, der unschwer in der Mehrzahl der großen Romane von Cervantes, Fielding, Balzac, Thackeray, Raabe, Stifter, Tolstoi, Dostojewskij u. a., soweit sie nicht in der Ich-Form abgefaßt sind, zu erkennen ist. In allen diesen Romanen glaubt der Leser einen persönlichen Erzähler zu hören, der natürlich nicht einfach mit dem Autor gleichzusetzen ist, sondern ebenso wie der Ich-Erzähler und wie alle Figuren des Romans eine vom Autor geschaffene Gestalt ist. Diese fiktive Erzählergestalt und ihr Erzählakt können dichtungslogisch sehr einleuchtend als »Erzählfunktion« beschrieben werden, der Leser wird aber in seiner Vorstellung immer das Bild einer Person, einer mit erkennbaren individuellen Zügen ausgestatteten Figur sehen und ihr Erzählen als einen Teil der Romanhandlung erleben, ähnlich wie dies im Ich-Roman viel offensichtlicher der Fall ist. Die dichtungslogische Erklärung »Die epische Erzählfunktion erzeugt ...

die fiktive Welt interpretierend« (S. 141) heißt also nach wie vor *in terms of the reader* und des Interpreten, der sich um die Erhellung des Leseerlebnisses bemüht: ein persönlicher Erzähler erzählt eine Geschichte und versucht, die von ihm erzählend dargestellte Welt von seinem Standpunkt aus zu deuten.

Schließlich könnte auch noch gezeigt werden, daß der dichtungslogisch postulierte Seinsunterschied zwischen dem Ich-Roman und den übrigen Romanformen dort eine Grenze zieht, wo die Literatur nur Übergänge kennt. Der fiktive, persönliche Erzähler in einem Er-Roman, der vorgibt, seine Geschichte unmittelbar von an der Handlung beteiligten Personen oder von Zeugen der Handlung erfahren zu haben (so in Thackerays '*Vanity Fair*' oder in Dostojewskijs 'Die Brüder Karamasoff' und in zahllosen Werken mit ähnlicher Erzählsituation), unterscheidet sich nur nach dem Grad der Ausführlichkeit, mit welcher seine Zugehörigkeit zu der dargestellten Welt beschrieben wird, vom Erzähler in einem Ich-Roman, der wiederum nicht selten eine Position ganz am Rande der erzählten Handlung bezieht (in Melvilles '*Moby-Dick*' u. Raabes 'Stopfkuchen'), so daß es einfach unmöglich ist zu bestimmen, wo der Er-Roman beginnt und der Ich-Roman aufhört. Damit wird aber auch klar, daß die von K. Hamburger gezogene Grenze »die schmale, aber unüberbrückbare Kluft« (S. 242) zwischen diesen beiden Formen des Romans, die gleichzeitig auch die Lyrik vom Drama trennt, wie immer überzeugend sie dichtungslogisch auch nachgewiesen wird, für den Leser und den Interpreten, der das Werk dem Leser aufschließt, nicht die Bedeutung haben kann, die ihr der Dichtungslogiker beimißt.

Stoff und Idee im 'Tod in Venedig'.

Von Wolfgang F. Michael (Austin, USA)

'Der Tod in Venedig' ist vielleicht Thomas Manns stärkste, eigentümlichste und packendste Novelle. Die grandiose Finesse klassizistischen Stiles, eine tiefernste Selbstparodie Thomas Manns, gibt der Erzählung von vornherein eine neue, spezifische Atmosphäre; und so hat gerade dieses Werk verschiedentlich zu feinsinnigen Stiluntersuchungen Anlaß gegeben [1]). Aber unter diesem fast schon starren äußeren Gewand entdecken wir einen außerordentlich lebendigen, durchgestalteten Körper verschiedenartigster Beziehungen, der immer wieder zu neuer Betrachtung reizt. Thomas Mann selbst sagt von dieser Novelle: »Hier schoß, im eigentlich kristallinischen Sinn des Wortes, vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das im Lichte mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Blick dessen, der sein Werden tätig überwachte, wohl zum Träumen bringen konnte.« [2]) Wie so oft, wie namentlich etwa im 'Tonio Kröger', sind auch hier eine große Masse autobiographischer Elemente in das Werk eingegliedert worden: »Der Wanderer am Münchener Nordfriedhof, das düstere Polesaner Schiff, der greise Geck, der verdächtige Gondolier, Tadzio und die Seinen, die durch Gepäckverwechslung mißglückte Abreise, die Cholera, der ehrliche Clerc im Reisebüro, der bösartige Bänkelsänger oder was sonst anzuführen wäre – alles war gegeben, war eigentlich nur einzustellen und erwies dabei aufs verwunderlichste seine kompositionelle Deutungsfähigkeit.« [3]) Freilich enthüllen diese autobiographischen Materialien nur die äußere, gröbste Schicht dieser vielbödigen Komposition. Dazu kommen andere persönlichere Anspielungen. An einen Illustrator seines Werkes schreibt der Dichter: »In die Konzeption meiner Erzählung spielte . . . die

[1]) So etwa Seidlin in Monatshefte XXXIX (1947) 439–448: Gronicka in Germanic Review XXXI (1956) 191–205: Fritz Martini in Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien für Otto Schmitt. Stuttgart; Kohlhammer, 1951, 311–331 und andere.

[2]) 'Lebensabriß' Die neue Rundschau XLI (1930) I, 752/53.

[3]) Ebenda 753. Auch Gronicka hat auf diese Stelle hingewiesen.

Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein ... Auf der Insel Brioni ... verfolgte ich in der Wiener Presse die in fürstlichem Stile gehaltenen Bulletins über seine letzten Stunden, und indem sich später diese Erschütterungen mit den Eindrücken und Ideen vermischten, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Äußeren, die Maske Mahlers – wobei ich sicher sein mochte, daß ... von einem Erkennen auf seiten der Leserschaft gar nicht würde die Rede sein können. Auch bei Ihnen, dem Illustrator, war nicht die Rede davon, denn weder hatten Sie Mahler gekannt, noch war Ihnen von mir über jenen heimlich-persönlichen Zusammenhang etwas anvertraut worden. Trotzdem ... zeigt der Kopf Aschenbachs auf Ihrem Bilde unverkennbar den Mahlerschen Typ. Das ist doch merkwürdig.«[4]) In der Tat, und es ist ein geradezu schulmäßiges Beispiel für die Bildhaftigkeit impressionistischen Stiles. Selbstporträt, Porträt Mahlers – beides natürlich sehr nur *cum grano salis* – wir dürfen vielleicht noch an eine andere Künstlerfigur denken. Mir will es wenigstens mehr denn bloßer Zufall erscheinen, daß Thomas Mann seinen Platenaufsatz aus dem Jahre 1930 mit den Worten beginnt: »Platen, der Lyriker, gilt für den Mann der Strenge, des kalten Ebenmaßes, des klassizistischen Formalismus. Es ist wahr, er hat den Zerfall der Form bekämpft ... und dem, was er als das Schlechte empfand, der Auflösung, das kunstrein Gestaltete, die heilige Form als das Wahre und Unverlierbare entgegengestellt.«[5]) Und später: »Tod, Schönheit, Liebe, Ewigkeit sind die Sprachsymbole dieses zugleich platonischen und rauschvoll musikalischen Seelenwunders« (168). Und endlich fast schon Zitat aus der Novelle: »Er kannte die Überlegenheit liebender Selbstentäußerung über den geliebten Gegenstand, die platonische Ironie, daß in dem Liebenden der Gott ist und nicht in dem Geliebten« (175). Es ist freilich dieser Komplex, der hier wie in der Novelle auf Sokrates und Plato zurückgeleitet wird, für Thomas Mann weit älteres Gedankengut, und als er ihn zur Zeit der Venezianer Novelle in Plato wiederfand, muß es ihn wie Rückkehr zu Frühvertrautem angemutet haben; denn ganz dieselbe bittersüße Beobachtung hat schon der knabenhafte Tonio Kröger angestellt in einem Alter, wo wir kaum platonischen Einfluß erwarten können. Dachte also Thomas Mann wirklich bei der Abfassung der Novelle an Plato, oder handelt es sich vielmehr um ein nachträgliches Hineinsehen dieser Persönlichkeit in den Kreis der Dichtung? Auch das wäre interessant genug. Platen, der ästhetische Homoerotiker – es liegt nahe, hier endlich auch Stefan George zu erwähnen, dessen »steilem« Schönheitskult Thomas

[4]) 'Rede und Antwort'. Berlin; S. Fischer, 1922. S. 355.
[5]) 'Leiden und Größe der Meister'. Berlin; S. Fischer, 1935. S. 165.

Mann allerdings immer ein wenig kälter gegenüberstand als dem ihm so liebenswerten »Don Quijote« der deutschen Literatur.

Aber mit diesem Figurengewebe ist Thomas Manns Quellenmaterial durchaus noch nicht erschöpft. Wir haben zwei geistvolle Studien, die bis in alle Details das griechische Zitatenkolorit, oft nur andeutungsweise gegeben, auf seine Belege zurückführen: Xenophon, Plato, Homer, das sind die wesentlichen Namen, die die Atmosphäre klassischer Kultur hervorzaubern helfen[6]).

Wenn wir so nahezu den gesamten Rohfluß der Materie zu seinem quellenmäßigen Ursprung zurückverfolgen können, so bleibt dabei noch die Kernszene des Werkes ganz unbezogen – wir meinen jene unheimlich visionäre Traumhandlung, die Aschenbach kurz vor seinem Ende durchlebt. Sollte sich gerade für sie kein Vorbild finden lassen? Daß die gesamte Novelle die auf Nietzsche gegründete Polarität apollinisch-dionysisch in stärkster Weise verkörpert, daß in dieser Szene der Durchbruch der dionysischen Kräfte symbolisch dargestellt wird – wenn auch auf dem Untergrunde fast schon medizinisch anmutender Krankheitssymptome –, daß also hier auch Nietzsche unter den Quellenstoff einzureihen ist, das wird wohl niemandem entgehen, der mit Nietzsches Jugendwerk vertraut ist. Nicht zufällig kommt die Cholera aus »jener Urweltwildnis«, »in deren Bambusdickichten der Tiger kauert«, es ist dieselbe Landschaft, für die Aschenbach gleich zu Anfang der Novelle in schreckhafter Halluzination ein unbegreifliches Verlangen fühlt, es ist Indien, wie Nietzsche will, die Heimat des Gottes Dionysos. Diese Welt nun bricht herein über jenen Mann, der »von Vernunft und von jung auf geübter Selbstzucht« sich leiten läßt, der »einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte«, der es versteht, »zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten«, der »die elegante Selbstbeherrschung«, »die liebenswürdige Haltung im leeren und strengen Dienst der Form« freilich nur zu einem »Heroismus der Schwäche« emporzutreiben vermag, also über einen gewiß recht modernen Apolliniker. Wo nun konnte Thomas Mann ein Vorbild für jenen furchtbaren Einbruch barbarisch dionysischer Kräfte finden, wie er es für sein Werk brauchte? In Erwin Rohdes, des Nietzschefreundes, wissenschaftlich dichterischem Meisterwerk lesen wir:

---

[6]) Loraine Gustafson, Xenophon and Der Tod in Venedig. Germanic Review XXI (1946) 209–214: Franz H. Mautner, Die griechischen Anklänge in Thomas Manns 'Der Tod in Venedig'. Monatshefte XLIV (1952) 21–26. Diese beiden Arbeiten geben eine durchaus erschöpfende Übersicht der entsprechenden Quellenvorlagen sowohl als ihrer Verwertung und Umarbeitung durch den Dichter. Wir glauben daher, die Einzelheiten dieser Ausführungen nicht noch einmal wiederholen zu müssen. Gustafson freilich scheint mir in seiner Interpretation der Xenophonstelle etwas zu weit zu gehen.

Die Feier ging auf Berghöhen vor sich, beim unsteten Licht der Fackelbrände. Lärmende Musik erscholl, der schmetternde Schall eherner Becken der dumpfe Donner großer Handpauken und dazwischen hinein der »zum Wahnsinn lockende Einklang« der tieftönenden Flöten, deren Seele erst phrygische Auleten erweckt hatten. Von dieser wilden Musik erregt, tanzt mit gellendem Jauchzen die Schar der Feiernden. Wir hören nichts von Gesängen; zu solchen ließ die Gewalt des Tanzes keinen Atem. Denn dies war nicht der gemessen bewegte Tanzschritt, in dem etwa Homers Griechen im Päan sich vorwärts schwingen; sondern im wütenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz eilt die Schaar der Begeisterten über die Berghalden dahin. Meist waren es Weiber, verkleidet; sie trugen »Bassaren«, lang wallende Gewänder, wie es scheint, aus Fuchspelzen genäht: sonst über dem Gewande Rehfelle, auch wohl Hörner auf dem Haupte. Wild flattern die Haare, Schlangen, dem Sabazios heilig, halten die Hände, sie schwingen Dolche, oder Thyrsosstäbe, die unter dem Epheu die Lanzenspitze verbergen. So toben sie bis zur äußersten Aufregung aller Gefühle, und im »heiligen Wahnsinn« stürzen sie sich auf die zum Opfer erkorenen Tiere, packen und zerreißen die eingeholte Beute, und reißen mit den Zähnen das blutige Fleisch ab, das sie roh verschlingen.«[7]) Und später;

Aber die Ekstasis ... gilt ... als eine Hieromanie, ein heiliger Wahnsinn, in dem die Seele, dem Leibe entflogen, sich mit der Gottheit vereinigt. Sie ist nun bei und in dem Gotte, im Zustand des »Enthusiasmus«: die von diesem Ergriffenen sind *ἔνθεα*, sie leben und sind in dem Gotte (19/20).

Es ist vielleicht ein wenig sonderbar, daß Thomas Mann Rohdes Psyche, wenn ich nicht irre, nirgends direkt erwähnt, aber immerhin erscheint Rohdes Name mehrfach in Thomas Manns Werken, wenn auch nur als Korrespondent Nietzsches[8]). Auf jeden Fall können wir, wenn wir die Texte vergleichen, wohl kaum an der direkten Beziehung zweifeln, denn bis in die Wortwahl hinein hat Thomas Mann seine Vorlage genutzt. Aber gerade der Vergleich mit der Quelle zeigt die Meisterschaft der Verarbeitung. Wo etwa der Wissenschaftler die Musik »der tieftönenden Flöten« zu Anfang einmal kurz erwähnt, da nutzt der Dichter sie leitmotivisch als Hintergrund; wo des Wissenschaftlers Bericht in gehobener Prosa abrollt, mit nur einzelnen dithyrambischen Anklängen, da ist des Dichters Sprache fast ganz in daktylische Rhythmen übergegangen, in denen das Tempo hochgetrieben wird bis zu dem grandiosen klimaktischen Abschluß. Und dieser Abschluß führt nun allerdings in »grenzenlose Vermischung« und »Unzucht«, ein Element, das Thomas Mann hier brauchte, das aber bei Rohde fehlt und uns weit eher an Nietzsche gemahnt oder an physiologisch Analytisches. Man hat neuerdings Gerhart Hauptmanns 'Der Ketzer von Soana' mit Rohde verknüpfen wollen[9]). Ich möchte lieber an den 'Tod in

[7]) Erwin Rohde, Psyche. Freiburg; J. C. Mohr, 1898. II 9/10.

[8]) So 'Betrachtungen eines Unpolitischen'. Berlin; S. Fischer, 1920. S. 118 und Die Entstehung des Doktor Faustus. Amsterdam; Bermann-Fischer, 1949. S. 26, 92.

[9]) Gerhart Hauptmanns Werke (Die Bergland-Buch-Klassiker) hrsg. von Gerhard Stenzel. Salzburg; Bergland-Buch, 1956. II, S. 10.

Venedig' denken; denn der weit ruhiger gehaltenen Traumvision in Hauptmanns Novelle fehlt das Korybantische fast völlig, und übrig geblieben ist wesentlich nur die sexuelle Vermischung, die aber hier wie eine ruhig ernste Sünde heiliger Hingabe erscheint. Auch ist ja die Kernidee der Hauptmannschen Novelle eine ähnliche wie im 'Tod in Venedig', nur daß Hauptmann bezeichnenderweise den tragischen Ausgang vermied.

Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen versucht, die stofflichen Grundlagen zu umreißen, auf denen Thomas Mann sein Meisterwerk aufbaute. In erstaunlicher Deutlichkeit liegt diese große Masse reichhaltigen Materials uns vor Augen. Es ließe sich gewiß, indem man die Quellen und das fertige Werk nebeneinander stellte, eine aufschlußreiche Stilstudie unternehmen[10]). Eine solche Untersuchung liegt uns fern. Vielmehr wollen wir uns nur dem Ideengehalt zuwenden, dem diese Materie dienen mußte. Man hat gelegentlich in 'Der Tod in Venedig' und in den folgenden Werken aus der Zeit des ersten Weltkrieges eine Art Bruch in Thomas Manns geistiger Entwicklung gesehen. 'Die Buddenbrooks', so meinte man, malten den Verfall bürgerlicher Kultur angesichts des Emporstrebens der Bourgeoisie. In 'Tonio Kröger' hat sich der zwar noch immer einsame Künstler doch zu einem entscheidenden Bekenntnis zur Lebensliebe durchgerungen; und der junge Prinz in 'Königliche Hoheit' findet in menschlicher Tätigkeit sein »strenges Glück«. Und von hier ließe sich die Linie weiterverfolgen zum 'Zauberberg' und zu 'Joseph und seine Brüder'. Aber dazwischen liegt eben 'Der Tod in Venedig' wie ein nochmaliges Rückgreifen in die Welt tragischer Einsamkeit und Lebensverneinung. Ist das wirklich der tiefe Sinn und das Ziel dieses Werkes? In einem 1925 veröffentlichten Aufsatz berichtet Arthur Eloesser, der journalistisch nüchterne Biograph und Freund Thomas Manns, wie die unerhörte Begebenheit von der Liebe des alternden Goethe zur siebzehnjährigen Ulrike von Levetzow den Lübecker Dichter vor der Abfassung der Novelle aufs tiefste berührt habe, wie er diesen Stoff ursprünglich habe verwerten wollen, wie er erst langsam sich zu der Überzeugung durchgerungen habe, dieser Stoff müsse in modernere, dem eigenen Erlebnis nähere Form gebracht werden[11]). Wir sehen also, welch grundlegende Rolle das Einsamkeitsgefühl des Künstlers, das Verhältnis des Künstlers zum Leben spielte. Es ist dies doch wohl das Grundmotiv aller Thomas Mannscher Dichtung von den allerersten tastenden Versuchen bis zu dem übermütig parodistischen Krullfragment. Nun gibt es einen frühen, ganz unbeachtet gebliebenen Aufsatz

---

[10]) Einzelne solche Studien liegen bereits vor, z. B. Gronicka a.a.O., Mautner a.a.O. usw., freilich immer nur auf Grund von Einzelmaterial.

[11]) Die neue Rundschau XXXVI (1925) I, 611–616. Siehe auch Ludwig Lewisohn, The Stature of Thomas Mann. New York; New Directions, 1947. 124–128.

von Bruno Frank über die Novelle, der in großartiger Intuition die tiefe Bedeutung des Werkes erfaßt[12]).

> »Daß ein Wille zum Gesetz und zur Haltung, wie er deutlich und deutlicher an Thomas Manns Schaffen heraustritt, nichts in der Kunst primär Wirksames ist, versteht sich. Nicht solch ein Wille bildet den Antrieb zur Betätigung eines Talents, das Talent ist sich selber Antrieb. Aber wie es sich gestaltet, wie es seine Liebe zum Ausdruck, seine erzählerischen Möglichkeiten steigert, wie es sich verwöhnt und ungenügsam macht, so entsteht ihm eine innere Disziplin . . .«
>
> Selbstbeherrschung also und Zähigkeit . . . äußern sich darin . . ., daß einem immer erneuten Rausche widerstanden wird, daß Eingebungen einem Plane dienstbar gemacht, ihm eingegliedert, in ihm zu ernster Wirkung gebracht werden.

Das ist eine treffende Formulierung. Von Hause aus war Thomas Mann durchaus nicht der kühl wählerische, anspruchsvolle Stilist und Künstler. Das zeigen seine ganz frühen Gedichte und Novellen, die in einem starken, allzu starken Gefühlstone gehalten sind und sich so in sentimental ungeschicktem Überschwange gehen lassen. Es bedurfte nicht nur seelischer Reife, sondern auch eines starken Aktes künstlerischer Selbstzucht, ermöglicht wohl in der Schule Nietzsches, um diesen Überschwang der Gefühle zu bändigen und einzuordnen. Und so entstand jenes kalte, kühle Bild des Dichters in 'Tonio Kröger', der nicht aus der Inspiration heraus schaffen darf, der seine Gefühle objektivieren muß, um sie künstlerisch gestalten zu können; es entsteht, mit anderen Worten, der apollinische Dichter. »Die Kunst der Epik ist ‚apollinische' Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhintreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie.«[13]) Die apollinische Kunst des gereifteren Thomas Mann aber ist ein ewiger Kampf, ein ewiges Ringen mit dem unterjochten primitiven Gefühlsinstinkt, der gegen diese heitere Ruhe rebelliert. Noch Leverkühn verlangt von sich zu Beginn der Niederschrift, seines schicksalsvollen Dialogs mit dem Teufel; daß ihm »die Anstandskontrolle der Vernunft bis aufs letzte nicht locker werde«[14]). Aber gerade diese scharfe, diese eiserne Selbstdisziplin verbunden mit jener Leistungsethik, jenem dauernden sich Aufpeitschen, dem kalten, oder wenigstens abgekühlten Stimulus, der das Werk über sich selbst hinauftreibt – für Thomas Mann so charakteristisch wie für Aschenbach –, jene mühsam abgerungene Grandiosität bedeutet eine ernste, schwere Gefahr: die Gefahr der Erstarrung, Vertrocknung und Vereinsamung auf olympischer

---

[12]) Die neue Rundschau XXIV (1913) I, 656–669. Der Aufsatz ist nicht identisch mit dem in 'The Stature of Thomas Mann'. New York; New Directions, 1947. 118–123.

[13]) 'Altes und Neues'. Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1953. S. 391/92.

[14]) 'Doktor Faustus'. Stockholm; Bermann-Fischer, 1947. S. 344.

Höhe. Von dieser Gefahr fühlt sich der Dichter erfaßt, wie macht er zum Thema seiner Novelle. Der dionysische Durchbruch ist also unbewußt ein zweifelhafter, verzweifelter Versuch Aschenbachs zum Menschlichen, zur Gemeinsamkeit durchzudringen, er mußte scheitern, wie Thomas Mann einen ähnlichen Versuch in verrufnerer, grandioser Form später noch einmal scheitern ließ. Doch es ersteht schon hier eine neue Unmittelbarkeit des Gefühls, die der Autor des 'Tonio Kröger' noch verurteilt hätte. »Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen . . . Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er . . . im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.«[15]). Also nicht mehr aus kühler, apollinischer Objektivation, sondern aus dem dionysischen Rausche direkter Empfindung wird hier geschöpft; und der Weg wird damit auch für den Dichter frei gemacht, unmittelbar aus dem eigenen Erleben heraus zu bilden, wenn auch Objektivation nie ausgeschlossen wird. Spätere Belege beweisen, daß der Dichter die Thematik in diesem Sinne gesehen hat. »Da tun sie sich, ich weiß nicht was, zugute, weil sie 'die Fesseln einer tötenden Verstandesanalyse gesprengt' haben, und bedenken nicht, daß der, gegen den sie sich dieser Weisheit rühmen, den 'Tod in Venedig' geschrieben hat, worin er ihre Gedanken schon zwanzig Jahre früher gehabt hat . . .«[16]) Und noch deutlicher »In einer Erzählung stellte ich Versuche an mit der Absage an den Psychologismus und Relativismus der ausklingenden Epoche, ich ließ ein Künstlertum der 'Erkenntnis um ihrer selbst willen' den Abschied geben, dem 'Abgrund' die Sympathie aufsagen und zum Willen, zur Wertbeurteilung, zur Intoleranz, zur 'Entschlossenheit' sich wenden.« ». . . denn es gibt im Reiche der Kunst keine objektive Erkenntnis, es gibt darin nur eine intuitive und lyrische.«[17]) So kann später aus dieser neuen Vereinung von Dionysischem und Apollinischem, aus dem Geiste der Musik eine neue Tragik geboren werden, die zu dem Großartigsten deutscher Literatur gehört.

[15]) Novellen II. Berlin; S. Fischer, 1922. S. 410.
[16]) 'Leiden an Deutschland'. Los Angeles; Bermann-Fischer, 1946. S. 19.
[17]) 'Betrachtungen eines Unpolitischen'. Berlin; S. Fischer, 1920. S. 530.

Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal

Von Walter Naumann (Columbus, USA)

Josef Nadler hat in seinen Arbeiten wieder und wieder die landschaftlichen und stammesgeschichtlichen Konstanten betont, die im Verlauf der deutschen Literaturgeschichte so viel stärker hervortreten als jene Züge der Ausgleichung und Anpassung, die eine einheitliche Nationalliteratur schaffen, wie wir das in hervorragender Weise an der Geschichte der französischen Literatur beobachten können. Doch die Frage bleibt offen: können in der modernen Literatur, wo der einzelne Dichter keine bindenden Vorbilder anerkennt, wo ihm vielmehr das gesamte westliche Erbe mögliche Vorbilder zur Verfügung stellt, Ähnlichkeiten zwischen Dichtern aufgewiesen werden, die mehr sind als unbestimmte Veranlagungen oder oberflächliche Entlehnungen?

Rudolf Alexander Schröder berichtet, daß Hofmannsthal in den ersten Jahren in Rodaun, das heißt, in den späteren zwanziger Jahren seines Lebens, als er seine ersten größeren Dramen schrieb, von Grillparzer »fast am liebsten redete«. Er werde froh sein, hätte Hofmannsthal geäußert, wenn es ihm gelinge, einmal »einen nicht ganz unwürdigen Platz im Gefolge Grillparzers zu behaupten«[1]). Was schuldet Hofmannsthal Grillparzer? Die beiden großen Dramatiker Österreichs bieten genügend gemeinsame Voraussetzungen, um einen Vergleich möglich zu machen. In beiden ist jener österreichische Trieb zur mimischen Darstellung lebendig, der sich einem allgemeinen Publikum ohne jede Voraussetzung und ohne jene Ansprüche, die man als »Bildung« bezeichnen würde, zuwendet. Jener Trieb hat vom siebzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts im Wiener Volkstheater einen Reichtum an Theatermaterial hervorgebracht, der »nur im Theater des Elisabethinischen London oder in Paris und Venedig des 17. Jahrhunderts seinesgleichen hat«, wie Otto Rommel in seinem Werk über 'Die Alt-Wiener Volkskomödie' sagt[2]). Ebenfalls sind beide Dichter am Vor-

[1]) 'Erster und letzter Besuch in Rodaun', in Helmut Fiechtner, Hugo von Hofmannsthal, Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde, 1949, S. 79–96.

[2]) Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, 1952, S. 17

bild des spanischen Theaters wie durch einen Lehrgang der Dramatik geschult worden. Grillparzer war von seinem ersten bis zum letzten Stück, von der 'Ahnfrau' bis zur 'Jüdin von Toledo' sowohl in der Fragestellung, die ihn bedrängte, wie in der bildlichen Äußerung den großen Spaniern, Calderon und Lope de Vega, verpflichtet. Hofmannsthal hat, neben einer Anzahl von Plänen, Entwürfen und Übersetzungen, seine großen Dramen, 'Das Salzburger Große Welttheater' und den 'Turm', Werken Calderons nachgebildet. Hinzu kommt schließlich ein wenigen deutschen Dichtern in gleicher Weise eigenes politisches Bewußtsein, das in einer Krisenzeit ihres Vaterlandes in beiden Österreichern reift und einen weiten Umfang ihrer Äußerungen bestimmt. So verbinden gleiche Vorliebe und Begabung, gleiche Tradition, gleiche Teilnahme am Schicksal ihres Volkes die beiden Dichter. Gemeinsamkeiten des Ausdrucks mögen daraus entstanden sein und aufweisbar sein. Wir fragen also: Können wir im Werk Hofmannsthals bestimmte Denkformen und bildliche Vorstellungsformen erkennen, die er als sein Patrimonium, gleichsam als sein österreichisches Anliegen, zu seiner Sendung als deutscher Dichter mitbringt? Welche Formen des Ausdrucks verbinden Hofmannsthals Werk mit dem Grillparzers, und wie hat Hofmannsthal diese Formen in seiner eigenen geistigen Welt verwendet und verwandelt[3])?

Das Werk Grillparzers ist dem Publikum zugänglich in der großen Ausgabe der Stadt Wien, der sich wenige Ausgaben deutscher Dichter vergleichen lassen. Diese Ausgabe verdanken wir dem Fleiß und der Pietät einer Generation von Mitgliedern des österreichischen Bibliotheks- und Schulwesens. In den Anmerkungen und Lesarten der Ausgabe, ebenso wie in dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, ist ein gewaltiger Reichtum an einzelnen Tatsachen und Untersuchungen niedergelegt. Aber darüber hinaus hat das Werk Grillparzers im deutschen literaturwissenschaftlichen und kritischen Schrifttum nicht die Beachtung und Deutung gefunden, die seinem Rang zukommt. Ein moderner Literarhistoriker spricht über den Aufstieg zum Ruhm, den Hölderlin, Jean Paul und Kleist in den letzten Jahrzehnten erfahren haben, und sagt von Grillparzer, ihm »blieb eine solche Wiedergeburt versagt«[4]). Ein Aufsatz Friedrich Gundolfs über Grillparzers Werk, der 1931 postum erschien, ist bezeichnend für die Haltung eines großen Teils des deutschen Publikums Grillparzer gegenüber und begründet diese

[3]) Die Ergebnisse meiner Studien über Grillparzer (Grillparzer, das dichterische Werk, 1955) verwendend, soll hier der Versuch gemacht werden, auf die Tradition einer geistigen Form hinzuweisen, während Gerhart Baumann (Franz Grillparzer, sein Werk und das österreichische Wesen, 1954) die Ähnlichkeit der Psychologie, der Sensibilität und des Erlebens, das »österreichische Wesen« und dessen Spiegelung im Werk Grillparzers und Hofmannsthals aufspürt.

[4]) Emil Staiger, Trivium IV, S. 229.

Haltung deutlich. Gundolf geht darauf aus, die Sprache, den Aufbau, die Charaktere der Dramen Grillparzers zu beurteilen, meistens abschätzig, sie sogar lächerlich zu machen, indem er sie mit einem für ihn, Gundolf, absolut gültigen Ideal vergleicht, das letztlich die Kunst Shakespeares und Goethes ist.

Hofmannsthal ist nahezu der einzige Kritiker von Rang, der sich in seinen literaturkritischen Äußerungen dem Werk Grillparzers mit Ehrfurcht als einer Größe nähert, die feststeht, sich selbst genügt, und die es zu erfassen und zu erkennen gilt. Dabei fällt uns auf, daß Hofmannsthal wiederholt hervorhebt, wie Grillparzers Dramen sich an ausgeprägte, volkstümliche Formen des Theaters anlehnen und diese Formen zu höherer Vollendung führen. Von dem Drama 'Libussa' sagt er zum Beispiel, es wäre »die höchste Verklärung des wienerischen Zaubermärchenstückes«[5]). Und im allgemeinen gilt von Grillparzers Werk: »Es ist immer ein volkstümlicher Kanevas, auf dem das Beste, was er geschaffen hat, aufgestickt ist«[6]).

Zwei Dinge kommen in diesen Urteilen Hofmannsthals über Grillparzers Werk zum Ausdruck, und in beiden, das werden wir sehen, ist Hofmannsthal in seinen eigenen Werken der Nachfolger Grillparzers. Die Bewahrung der Grundstruktur einer volkstümlichen Form, auf der das literarische Werk aufgebaut ist, bedeutet zuerst einmal, daß der Zuschauer mit einer Erfahrung der Form, die er bereits besitzt, die ihm vertraut ist, an dem Erlebnis des Dramas beteiligt wird. Die Bühne der Weimarer Klassik stellt ihre Werke mit unvermitteltem Anspruch dem Publikum gegenüber. Verstehen und Genießen wird gefordert als ein ästhetischer Ganzheitsakt, als ein Hinübertreten in eine andere Welt. Daß aber das Publikum, die volkstümliche, nicht gebildete Schicht, der letzte Richter, der Teilnehmer an dem Theatererlebnis ist, das wird von Grillparzer in zahllosen theoretischen Äußerungen, immer mit einer Polemik gegen Weimar, hervorgehoben. Und Hofmannsthal hat dasselbe gesagt, am deutlichsten in den Ausführungen über das Reinhardtsche Theater und die Festspiele in Salzburg[7]). Dem Publikum darum etwas vorzustrecken, ihm eine vertraute Grundlage zu geben, von der aus es ihm möglich ist, einen höheren Sinn zu erfassen, das ist die wahrhaft volkstümliche Arbeitsweise der Grillparzerschen Dramatik. Diese Arbeitsweise kann zum Beispiel die nationale Geschichte als das allen Vertraute voraussetzen, oder sie kann die Form des Dramas selbst – das Räuberdrama, der 'Ahnfrau', das Bewährungsstück von 'Ein treuer Diener seines Herrn', das »Zaubermärchenstück« der 'Libussa' –, die der Zuschauer kennt und mit der er sich darum verstehend eins fühlt, reproduzieren. Und Hofmannsthal tut selbst nichts anderes. Wenn er aus der handgreiflichen Komik des 'Rosen-

[5]) Prosa III, 1952, S. 422.
[6]) Ebenda, S. 335; ebenso: Gesammelte Werke, 1934, Bd. III, Teil 3, S. 113.
[7]) In Prosa III; vergleiche auch den Briefwechsel mit Richard Strauß.

kavaliers' die reine Linie der Läuterung und Entsagung herausführt, oder in 'Arabella' in der vollkommenen, fast bis zum Kitsch vollkommenen Wiedergabe einer Wiener Operetten-Atmosphäre reinstes und einfachstes Menschliches in plötzlich ergreifender Stärke enthüllt, dann verfährt er genau wie Grillparzer, indem er das dem Publikum Zugängliche für ein höheres Ziel verwendet. Ähnlich ist in 'Jedermann' zum Beispiel eine naive Sprache gebraucht, um die Zustimmung, die Beteiligung des Publikums herzustellen.

An 'Jedermann' wird der andere Aspekt deutlich, den die bewußte Bewahrung einer vorgeformten Struktur für das Werk Hofmannsthals sowohl wie für das Grillparzers bedeutet. Mir geht es so, daß ich den 'Jedermann', jedenfalls bei der Lektüre, fast als peinlich empfinde, als naiv gekünstelt. Hier wird die naive Bewußtseinsschicht einer zurückliegenden Epoche reproduziert, die zu der Seelen- und Ausdruckslage des modernen Dichters und Lesers nur mühsam paßt. Und doch haben die Expressionisten zur gleichen Zeit dasselbe getan, Georg Kaiser hat in 'Von Morgens bis Mitternachts' zum Beispiel genau den Aufbau eines mittelalterlichen geistlichen Spiels neu geformt ('Jedermann' ist von 1911, 'Von Morgens bis Mitternachts' von 1916). Aber das Vorbild Kaisers ist nur dem Literaturhistoriker wahrnehmbar, der das Stück genau analysiert. Das Vorbild ist in eine vollkommen moderne Linienführung verwandelt. Kaisers Naivität ist die Naivität des modernen unbedingten Ausdrucksstrebens. Aber für Hofmannsthal ist etwas anderes wichtig. Das Traditionelle, die ältere naivere Bewußtseinslage, die sich in gewissen Mythen und Formen ausgeprägt hatte, möchte er im Kern seines Werks in ihrer eigenen Formung belassen. Wenn er Grillparzers Werk beurteilt, ist es ihm, wie wir sahen, bedeutsam, zu erkennen und zu genießen, wie eine in der Gegenwart geschaffene Form, dieses Drama 'Libussa', eine schon bestehende Form widerspiegelt, sie »verklärt«, wie der Wert, die Permanenz eines Werks erhöht wird dadurch, daß seine Form in uns das Gefühl einer geltenden Tradition weckt, eine Tiefenwirkung schafft. Ein jetzt Erzeugtes bezieht sich sichtbar auf ein Bleibendes, ja läßt uns dieses Bleibende erkennen, ich möchte fast sagen, wiedererkennen. Es handelt sich um nichts anderes als um das Prinzip, auf dem die europäische Literatur überhaupt beruht: ein einmal Geformtes wieder und wieder erscheinen zu lassen. Aber die Abstufungen, mit welchen das Bleibende im Neuen in Erscheinung tritt, sind das Unterscheidende. Und da stimmen beide österreichischen Dichter, gegen die vorwiegende Tendenz der deutschen Literatur, darin überein, daß ihnen die traditionelle Form nicht gleichsam die unsichtbare Vorlage ist, die ganz ins Neue, Eigene zu verwandeln vor allem wichtig ist. Vielmehr ist es ihnen bedeutsam, geradezu darauf hinzuweisen, wie ihr eigenes Werk nichts als eine Arabeske, eine Abwandlung auf dem bleibenden Urgrund des Allgemeinen ist. Darum

hält sich Grillparzer so nah an die Formen, jene Rittermärchen, Zauberkomödien, die eine gängige und bedeutsame Bewußtseinslage seiner Zeitgenossen widerspiegeln. Man könnte sagen, er bezieht sich ständig auf das im allgemeinen Unbewußten seiner Zeit Vorherrschende, wie es sich eben in diesen volkstümlichen Ausprägungen des Volkstheaters naiv äußert. Daß er auf diese Weise »eine fast lückenlose Synthese unserer Elemente« zum Ausdruck bringt und Gestalt werden läßt, wie Hofmannsthal von ihm rühmt[8]), das ist gewiß ein Titel seiner Größe. Bei Hofmannsthal auf der anderen Seite gibt es das gleiche Zurückgreifen auf jenes allgemeine Lebensgefühl einer Landschaft und Epoche, das sich in den niederen Kunstformen ausgedrückt findet. In den Komödien verfolgt er dies. Ich erinnere wieder an 'Arabella', diese »Verklärung« der wienerischen Operette. Aber daneben steht etwas ganz anderes. Ein absichtliches Zurückgreifen, Sichtbarmachen von Formen, und in diesen Formen von Bewußtseinsinhalten, die nicht gegenwärtig sind, die verloren, verschüttet sind, und die der Dichter als einen unverlierbaren Wert wieder aufdecken, wieder ins allgemeine Bewußtsein zurückgewinnen möchte. Hierher gehören am deutlichsten 'Jedermann' und das 'Salzburger Große Welttheater'. Es ist also in Hofmannsthals Verhältnis zur traditionellen Form, auf der er sein eigenes Gebilde »aufstickt«, ein ganz anderes Verhältnis der Spannung gegenwärtig als bei Grillparzer, eine weitere Kluft wird überbrückt, und wird mit einer gleichsam lehrhaften Geste überbrückt. Bei Grillparzer ist die Form der Tradition, deren er sich bedient, eben das wienerische Zaubermärchen, das allen Vertraute, täglich Gesehene. Sein Ziel ist, die allgemeinen Zustände eines Volkskörpers zu bewahren und sie zu verklären und gerade in dem Vorgang der Verklärung und Erhöhung die Forderung, die er als Dichter stellt, erscheinen zu lassen. Das tut Hofmannsthal auch in den Komödien. Aber er fordert mehr. In jenen den mittelalterlichen Spielen nachgebildeten Dramen ist die Form für den modernen Zuschauer nichts Selbstverständliches. Die Form selbst, die Bewußtseinslage, die sie spiegelt, ist die Forderung, die an den Zuschauer gestellt wird. Sie aufzunehmen, sich mit ihr gleichzusetzen, das heißt, eine in ihm selbst latente Schicht des Bewußtseins, der Bezüge zu erwecken, das wird von dem Zuschauer gefordert durch die Wiederbelebung einer ihm entfremdeten historischen Form. Es handelt sich also nicht, in diesen Fällen, um eine Benutzung, Fortführung der Tradition, wie bei Grillparzer. Vielmehr geht Hofmannsthal aus auf eine Wiederherstellung der Tradition. Die Forderung die der Dichter an den Zuschauer stellt, kommt zum Ausdruck im Aufzeigen der traditionellen Form selbst.

Was leitet, fragen wir, Hofmannsthal dabei? Was will er damit aufzeigen? Welcher Wert liegt in der Bewußtseinslage, die von diesem mittelalterlichen

[8]) Prosa III, S. 342.

geistlichen Spiel bezeichnet wird? Es handelt sich deutlich um etwas, das der Dichter mit Worten zu sagen wünscht oder nicht sagen kann, und das sich in dieser Konfiguration von Gestalten, wie sie eben die traditionelle Form des geistlichen Spiels bietet, ohne Worte und dabei mit einer Eindringlichkeit, die über die Worte hinausgeht, ausgedrückt findet. Das führt zu der Frage des Verhältnisses von Wort und bildlicher Darstellung im Drama, die für die dramatische Technik der beiden großen Österreicher von grundlegender Bedeutung ist. Die deutsche Klassik hat uns, in der Nachfolge des französischen Dramas des siebzehnten Jahrhunderts, gelehrt, dem Wort als Ausdrucksmittel dramatischer Vorgänge völlig und ausschließlich zu vertrauen. In 'Tasso' wird jede feinste Nuance seelischen Geschehens durch die Sprache bezeichnet. Was wir sehen, geht in einem abstrakten Raum, nur mit Bewegungen der Deklamation vor sich. Auch Shakespeare fügt zu dieser Vorherrschaft des Wortes im Fortgang der dramatischen Handlung kaum etwas hinzu. Gewiß illustriert er mehr: er zeigt die Handelnden in größerer, realistischer Belebung und Anzahl, oder eine typische Situation, in der gesprochen wird, Julias Balkon zum Beispiel, und schafft damit eine tragende Stimmung. Aber die Sprache allein fördert und bedeutet die Handlung. Doch es gibt eine dramatische Tradition, wo dies grundlegend anders ist. In seinen Aufzeichnungen über das spanische Drama hebt Grillparzer immer wieder hervor, daß die spanischen Dramatiker durch das Bild wirken, durch Situationen, in denen einfach durch den Vorgang eines symbolhaften Geschehens, durch das Gegenüberstehen und die Beziehung von Gestalten zueinander etwas bezeichnet wird, was die Sprache nicht mehr zu sagen braucht, was der Zuschauer direkt miterlebt. Eine Szene, die Grillparzer als »übervortrefflich« lobt, endet jenes Drama Lope de Vegas, das für Grillparzers 'Jüdin von Toledo' das Material geliefert hat. Der König Alfons, dessen Geliebte die Großen des Reichs im Einverständnis mit der Königin ermordet haben, will sich gräßlich rächen. Jedoch durch eine Erscheinung erschreckt, tritt er auf dem Weg in eine Kirche, um sich zu sammeln. Im Halbdunkel betet eine Dame. Sie betet so laut, daß sie den König in seiner Andacht stört. Er läßt sie durch seinen Begleiter bitten, sich zu mäßigen. Doch ihr Anliegen ist von größter Wichtigkeit. Sie bittet um die Rückkehr ihres ungetreuen Mannes. Es ist die Königin. Erkennung und Versöhnung folgt. Was Lope hier ohne deutende Worte, einfach durch das Aufzeigen einer Situation dem Zuschauer eindringlich vor Augen führt, ist Reue und Rührung, vor allem aber Sicherheit, jene Gewißheit des Einbezogen-Seins in das Überpersönliche, das lehrt und erzieht, den Einzelnen zum Besten anhält, nämlich in die Sicherheit der Kirche. Es könnte gezeigt werden, scheint mir, wie Lopes bildhafte Situationen sehr oft dieses fraglose Gehaltensein des Einzelnen in der nationalen und religiösen Gemeinschaft zum Ausdruck bringen. Dies, will er uns bedeuten, braucht nicht gesagt zu

werden; im Bild erlebt ihr es alle mit. Von dieser Technik der dramatischen Darstellung hat Grillparzer viel gelernt, Gundolf, in dem erwähnten Aufsatz, schilt den Dichter darum, daß der Schauspieler mimisch ausdrücken müsse, was die Sprache nicht sage. Er verkennt die Absicht. Was der Schauspieler ausdrückt, ist ja nur, was der Dichter erfunden hat, die mimische Handlung ist selbst ein Teil der poetischen Schöpfung. Die Frage stellt sich dann: was ist es, das bei Grillparzer durch die mimische Handlung ohne Sprache dargestellt wird, was entzieht diese Handlung der Sprache, was soll sie besser, eindringlicher mitzuerlebend, ausdrücken als die Sprache? In 'Des Meeres und der Liebe Wellen' können wir Grillparzers Absicht erkennen. Er zeigt hier das Erwachen und den Fortschritt einer Liebe auf allen Stufen der unbewußten Regungen wie kein anderes Werk der Weltliteratur. Aber diese Entwicklung, von dem leisesten Anfang zum Sturm der Leidenschaft, wird nicht in den Reden der Gestalten gespiegelt, nicht von den Gestalten selbst analysiert. Der Dichter weiß es und zeigt es uns, aber die Gestalten leben es unbewußt. Diese Vorführung verschiedener Bewußtseinsschichten erreicht Grillparzer dadurch, daß er die Entwicklung der Liebe in symbolischen Vorgängen uns zeigt, aber nicht bespricht: Heros Mitgefühl für die Taube, die im Tempelhain nistet; wie sie den Jüngling tränkt, wie sie die Lampe verbirgt, damit sie den ersten Kuß nicht sehen soll; die Verwandlung des träumenden Jünglings in einen wilden Krieger, der den Freund nicht schonen würde; und vieles andere. Hier und in anderen Dramen Grillparzers ist eine fortschreitende Kette symbolhafter Handlungen gegenwärtig, die jeden Zuschauer im Bild die Entwicklung der elementaren Regungen des Gefühls, die die Grundstruktur des Lebens ausmachen, miterleben läßt. Die Sprache ist dabei nur Dienerin des Mimischen. Der Dichter scheut sich, sie zur bewußten Zergliederung des Erlebnisses, zur lyrischen Spiegelung zu verwenden. Vielmehr dient in Grillparzers Dramen die Sprache dazu, das geistige Geschick des Menschen darzustellen, das zwar von der Entwicklung des Unbewußten bedingt wird, aber gleichsam auf einer höheren Ebene, in Freiheit vor sich geht; sie spricht die Einsicht, die Wandlung des geistigen Menschen aus. Diese Verwendung der Sprache ist in 'Des Meeres und der Liebe Wellen' ganz deutlich – wenn auch nicht vollkommen gelungen, wie der Dichter selbst zugab – in dem durchgehenden Dialog zwischen dem Priester und Hero über das Thema von Sammlung und Selbstentäußerung. In den großen Dramen der letzten Epoche des Dichters ist alle beschwingte Sprache Rede der Einsicht, der Weisheit, politischer Natur zum Beispiel; das gleichsam sprachlose Geschehen dient dazu, sie auszulösen. Grillparzer verwendet also das mimische Element seiner Dramen, um das allen gemeinsam zugängliche Erleben darzustellen und damit die Sprache als Werkzeug der geistigen Freiheit, der Einsicht und Lehre, herauszuheben.

Bei Hofmannsthal werden in ähnlicher Weise bedeutsame Vorgänge in einem sichtbaren Bild der Bühne gezeigt. Aber es läuft auf etwas ganz anderes hinaus als bei Grillparzer. Die Neigung, in Situationen etwas zu zeigen statt es durch die deutende Rede und die aufs Äußerste genaue Zeichnung des einzelnen Charakters dem Zuschauer zugänglich zu machen, bezeichnet gewiß bei beiden Dichtern einen Wunsch, sich vom Individuellen zu entfernen, sich einem Allgemeineren anzuvertrauen. Die Sprache als alleiniges oder vorherrschendes Ausdrucksmittel des Dramas verherrlicht das Selbst. Bei Racine und dem ihm folgenden Goethe leistet sie die schmerzlich-süße Zerfaserung des Selbst, in der Tradition Shakespeares bietet sie das wildschöne Nachleben eines einzelnen Charakters. Grillparzer erreicht, dadurch daß er durch sichtbare Vorgänge den Zuschauer an der psychologischen Entwicklung teilnehmen läßt, wie an der Heros, eine allgemeine undifferenzierte Zustimmung. Man kann fast sagen, ein Mißtrauen gegen die Überhöhung des individuellen Erlebnisses äußert sich darin. Die Sprache wird nicht verwendet als Instrument des Erlebnisses, als Instrument, das das eigene Selbst genießt, wie in 'Tasso', oder das den Willen vorantreibt und überhöht. Wenn wir dies einsehen, erinnern wir uns sofort an die ähnliche Lage Hofmannsthals, die dieser so viel bewußter, als Konflikt, zum Ausdruck gebracht hat. Durch das ganze jugendliche Werk Hofmannsthals geht die Gestalt dessen, der durch Träume – und die Träume äußern sich als Sprache, als schöne Sprache – das Leben vorausnimmt, das Erleben des Lebens, es dadurch schal macht und, wenn das Leben wirklich sich ihm bietet, unfähig geworden ist, es zu erfüllen. Eine solche Gestalt ist Kreon in 'Ödipus und die Sphinx', der Gegenspieler des Ödipus um den Thron von Theben. Er ist nur dazu da, um zu zeigen, wie die Spiegelung des Lebens im Traum und in der Sprache nichts als Ohnmacht bedeutet. Was das Leben, das Schicksal des Menschen erfüllt, was ihn verwandelt und bestätigt, sind für Hofmannsthal allein die Taten. Tat ist ein Geschehnis, eine Entscheidung. Diese sichtbar zu machen, über die rein erklärende, deutende Sprache hinaus, dazu dienen die mimischen symbolischen Handlungen in Hofmannsthals Werk. Wir erinnern uns an die Kaiserin in der Oper 'Die Frau ohne Schatten', die sich weigert, das goldene Wasser des Lebens zu trinken, und damit die höchste Verwandlung herbeiführt. Oder an den Bettler im 'Salzburger Großen Welttheater', dessen Empörung bis zur höchsten Erregung gesteigert ist, wo er die Axt schwingt, um diese Weltordnung zu vernichten, und der dann sich frei entscheidet zur Annahme seines Schicksals – eine innere Wandlung ist durch diese Geste sichtbar gemacht. Oder schließlich Sigismund im 'Turm', der von dem Verstand, Julian, von der Gewalt, Olivier, vergeblich gedrängt wurde, ins Handeln, in die Verantwortung zu treten, und der erst dann, wenn die Armen und Bedrängten ihn rufen, freiwillig hinausgeht mit ihnen ins Leben. In allen diesen Vorgängen

ist ein seelisches Geschehen sittlicher Entscheidung in unmittelbarer, unmißverständlicher Weise dem Zuschauer zugänglich gemacht. Ich will noch ein Beispiel erwähnen, das uns hilft, der wahren Bedeutung dieser Szenen nahezukommen. In der Oper 'Arabella' wird durch Ahnungen und Verwirrungen hindurch die unbedingte Hingabe der großen Liebe vorbereitet und erwartet. Am Ende des Spiels wird diese Liebe und Zustimmung uns durch das Bild eines Vorganges in ihrer nun wirklich erlebten Wahrheit verdeutlicht: Arabella reicht ihrem Verlobten, wie das in seinen slowakischen Dörfern alter Brauch ist, ein Glas frischen Wassers aus dem nahen Brunnen zum Trunk. Hofmannsthal hat diesen dritten Akt von 'Arabella', in einem Brief an Strauß, als das Beste bezeichnet, was er für das Theater gemacht habe[9]). Alles Unwesentliche, alle Vorbereitung verschwindet wie Nebel, und etwas Zeitloses wird hier gezeigt. Es wird ein Ritual zelebriert. Das ist wirklich der Sinn der mimischen bedeutsamen Vorgänge in Hofmannsthals dramatischem Werk. In der Pantomime, sagt Hofmannsthal, geschieht es, daß »sich... der Gehalt... menschlich ewiger Situationen zusammendrängt«. Denn ihr gelingt es »gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen, etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden«[10]). Und damit können wir Hofmannsthals Verwendung des sichtbaren Vorgangs in die Tradition einreihen, die eine andere ist als die Grillparzers. Wir sahen, daß Grillparzer durch Lopes ähnliche Technik ermutigt wurde, jene naivere, undifferenzierte Schicht seelischen Geschehens, aus der wir alle gespeist werden und auf der wir aufbauen, durch sichtbare Vorgänge auszudrücken. Bei Hofmannsthal werden im Gegenteil Vorgänge höchster gesammelter Bedeutung schaubar gemacht, weil sie nicht mehr sagbar sind, durch das Sagen entwertet und ihrer Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit entkleidet werden. Hier folgt er dem Stil der Oper, deren Worte ja nur sparsam, symbolisch sind, während die Abschattierungen des Gefühls der Musik anvertraut werden. Und für diese Technik findet er Ermutigung bei Calderon, der, dem Stil der Oper so nahe, die Sprache nicht zur Individualisierung des Geschehens, vielmehr zum Schmuck verwendet, denn was bei ihm vorgeht, ist allgemeines, zeitloses Geschehen höchster Bedeutung.

Wenn wir Hofmannsthal als einen Fortsetzer Calderons sehen, drängen sich sofort andere Fragen auf. Einmal: können wir genauer fassen, was ihn mit Calderon verbindet? Und zweitens: das Ritual von Calderons Dramen, auch der weltlichen, wiederholt unermüdlich die großen Fragen des christlichen Glaubens, die Frage der Freiheit, das Problem der Gnade und andere. Was ist, in Hofmannsthals Dramen, der Sinn jener letzten Bilder, jener sym-

---

[9]) Briefwechsel mit Richard Strauß, Gesamtausgabe, Zürich 1952, S. 693.
[10]) Über die Pantomime, in Prosa III, S. 46ff.

bolischen Vorgänge, die wir besprachen, oder jener Konstellationen von Gestalten zueinander, die er uns gleichsam als Ertrag seiner dramatischen Werke einprägt? Denn, das muß noch einmal betont werden, etwas, das sich im Gegeneinanderstehen von Figuren, in Situationen, im Rhythmus des Ablaufs ausprägt, ist ihm besonders wichtig. In kritischen Äußerungen weist Hofmannsthal bei anderen Dichtern auf solche Verhältnisse als höchstes Errungenes hin, bei Grillparzer zum Beispiel, oder in Goethes 'Tasso' und im zweiten Teil des 'Faust'. In seinem eigenen Werk mag ein symbolischer Akt, wie das überreichte Glas Wasser in 'Arabella', die unaussprechbare Bedeutung einer Entwicklung krönen, sie im Ritual vollkommen sichtbar machen. Aber es bedarf dessen nicht. Im 'Schwierigen' zum Beispiel, diesem Meisterwerk, wird aus allen Verwirrungen und Mißverständnissen, die ihren Ausdruck in der Sprache finden, aus allen Möglichkeiten, in denen der Held, Hans Karl, darin steht, das Unausweichliche, das Notwendige, seine Zusammengehörigkeit mit der jungen Frau, die seine Frau wird, herausgelöst. Es wird, wie Emil Staiger in seiner Analyse der Komödie betont, aus dem Zeitverlauf etwas Zeitloses als das Gültige herausgestellt[11]). Dies scheint mir wichtig zu betonen. Die Bilder Hofmannsthals haben ein besonderes Verhältnis zur Zeit. Der bildhafte Eindruck, der eine Endgültigkeit hat und haben soll, die über das mit der Sprache Sagbare hinausgeht, wird dem Zuschauer eingeprägt als eine Beruhigung, eine Lösung, eine Antwort auf alles in der Entwicklung des Stückes Aufgeworfene. Mit einer nicht zu großen Übertreibung kann man sagen, daß Hofmannsthals dramatische Werke dieses Bild, sei es ein symbolischer Vorgang oder eine Konstellation von Gestalten, überall anstreben, es liegt der dramatischen Entwicklung zugrunde als das Ziel dessen, was im Vergänglichen vor sich geht. Es ist eine durch das Geschehen herausgestellte, ermöglichte Botschaft. Es ist etwas Bleibendes, Zeitloses, während das andere in der Zeit und ihrer Zufälligkeit vorübergeht.

Wenn wir uns darüber verständigen, über dieses ausdrückliche Sichtbarmachen des Bleibenden aus dem Verlauf des Vergänglichen heraus, dann sehen wir, wie sehr dies der Technik der Grillparzerschen Dramen entspricht. Es ist das Schema fast aller Dramen Grillparzers, daß um eine Handlung der Rahmen des Ergebnisses dieser Handlung gelegt wird. Das in der Zeit Geschehende, aber zu gleicher Zeit das, was daraus folgt, was außerhalb der Zeit ist, die Lösung einer Aufgabe, ein Urteil, eine Einsicht, die Reifung eines Charakters, beide Aspekte werden in Grillparzers Dramen dem Leser vorgeführt. Was allerdings durch den Vorgang des Geschehens bestätigt, herausgestellt, sozusagen entschleiert wird, das ist bei den beiden Dichtern verschieden. Grillparzers Dramen laufen letzten Endes alle auf die

---

[11]) Meisterwerke deutscher Sprache, 1948, S. 225 ff.

Gewinnung einer Einsicht hinaus. Er steht hiermit durchaus in der Tradition des Dramas des siebzehnten Jahrhunderts: es geht ihm darum, die rationellen Kräfte zu befreien, sie zu gewinnen, und damit das Leben zu meistern. Die Erkenntnis, daß die Welt Täuschung ist und, daraus gewonnen, die Einsicht, wie wir handeln müssen, das ist ja das Ziel der Dramatik des Calderon wie der des Gryphius. Grillparzer zeigt gewiß, wie unendlich schwer diese Einsicht im Widerstreit gegen das Lebendige, gegen den Lebenswillen in uns, zu gewinnen ist, wir sind nicht frei diesem Lebenswillen gegenüber, er überwältigt uns. Aber das Ziel, das manchmal nur erträumte Ziel seiner Dramen (man denke an 'Der Traum ein Leben') ist die Gewinnung dieser Einsicht, die das Leben gültig gestalten würde. Diese Einsicht wird als Ergebnis ausgesagt, hier tritt in Grillparzers Dramen die Sprache in ihr volles Recht ein. Eine solche direkte Aussage des Ergebnisses einer Handlung bedeutet ein Urteil. Im Urteil tritt die moralische Person hervor und verläßt die ästhetische Ebene der reinen Erschütterung. Das Urteil wird gefällt über das Leben, über das, was im Drama rührt und erschüttert, über die Verwirrung und Süße des Geschehenden. Das ist das Schema des Welttheaters, von Grillparzer mehrfach ausdrücklich benutzt: in 'Ein treuer Diener seines Herrn', in 'Weh dem, der lügt'. Eine Aufgabe wird gestellt, und ihre Ausführung in diesem Medium des Lebens wird von einer höheren Instanz gerichtet. Der Rahmen der Stellung und Lösung einer Aufgabe liegt mehr oder weniger deutlich einer großen Zahl der Dramen Grillparzers zugrunde. Diese intellektuelle Form verbindet ihn mit der Technik der aus den mittelalterlichen geistlichen Spielen hergeleiteten Dramen des Barock. Es handelt sich um die Gewinnung der Wahrheit, die der Dichter ausdrücklich, mit dem höchsten dichterischen Pathos, in betonter Rede ausspricht, zum Beispiel in den großen Reden der letzten Dramen, 'Ein Bruderzwist', 'Libussa', über das politische Verhalten des Einzelnen in der Gemeinschaft. Das Leben, Geschehen, das diese Einsicht durch die Vorgänge unterstützt und auslöst, ist Täuschung, vergänglich, an sich wertlos, wenn es auch, und das macht Grillparzer so deutlich und das scheidet ihn völlig von dem Lebensgefühl des siebzehnten Jahrhunderts, wenn es auch das Einzige ist, mit dem wir rechnen müssen, wahr und süß in seiner Manifestation als Wirklichkeit, unumgänglich notwendig für jedes höhere Dasein, weil erst durch seine Verwirrungen und Täuschungen ein höheres Dasein hervorbringend, reifend. Dies ist das Thema der großen Dramen Grillparzers, auf der Ebene des privaten Lebens wie der der Verantwortung in der Öffentlichkeit. Zugrunde liegt diesem Erlebnis des Lebens (der »Welt«, wie das siebzehnte Jahrhundert sagen würde) Grillparzers Gefühl der Zeit gegenüber. Die Zeit ist für Grillparzer ein überwältigendes Vergehen, das den Menschen mitreißt, ihn bedrängt und bedroht. Dieses Grunderlebnis tritt in Grillparzers erstem selbständigen Drama, der 'Ahnfrau', mit aller Schärfe

hervor: dort ist es die fast sinnlose Angst vor der vergehenden Zeit, vor dem geschehenden Leben, die die ganze Stimmung des Stückes ausmacht. Und in genau der gleichen Weise ist am Ende der Laufbahn des Dichters die Angst vor dem sinnlosen »Fortrollen« der Zeit in den großen politischen Dramen, vor allem dem 'Bruderzwist', gegenwärtig.

Diese ganze Gruppierung von Grundformen des Erlebens und Denkens, die den Aufbau der Dramen Grillparzers bedingt, liegt in einer ganz ähnlichen Weise der Struktur des Theaters von Hofmannsthal zugrunde. Manches allerdings beruht auf anderen Voraussetzungen, oder es kommt in anderer Weise zum Ausdruck. Das im letzten Grunde Gemeinsame ist, wie wir oben schon andeuteten, daß Hofmannsthal, wie Grillparzer, das Geschehen des Dramas benutzt, um auf ein Höheres hinzuweisen, das durch den Vorgang des Geschehens befreit wird, das immer als Ziel gegenwärtig ist und ausdrücklich und genau bezeichnet wird, nicht, wie das klassische und klassizistische Drama es tut, als »Furcht und Mitleid« im allgemeinen dem erregten Gefühl des Zuschauers überlassen bleibt. Friedrich Schlegel stellt bekanntlich das Drama Calderons über das Shakespeares, weil Calderon nicht, wie Shakespeare, nur die Erschütterung gibt und den Leser damit allein zurückläßt, sondern weil er ebenfalls, und ausgesprochen, die Antwort gewährt, die nicht vom einzelnen, Verwirrten und Erschütterten gesucht werden braucht, sondern ihm als Lösung, als Heil geboten wird. Zu dieser Familie dramatischer Technik gehören sowohl Grillparzer wie Hofmannsthal.

Auf welche Fragen Hofmannsthal eine Antwort zu geben strebt und auf welche Weise er sie gibt, das können wir aus seinen Lustspielen deutlich erkennen. Die Helden der Lustspiele, oder wichtige Gestalten darin, sind alle Nachkommen des Casanova, den Hofmannsthal mehrfach geradezu mit Einzelheiten seiner Geschichte auf die Bühne gestellt hat. Casanova bedeutet für Hofmannsthal die nie nachlassende Bezauberung durch das Lebendige, die unermüdliche Aufmerksamkeit dem erfüllten, begeisterten Augenblick gegenüber. Aber daß diese Zustimmung zum Augenblick, die ja höchste, schönste Intensität des Lebens ist, letzten Grundes in eine Enttäuschung, eine Leere, ein Nichts führt, das ist schon das Thema des ersten lyrischen Dramas von Hofmannsthal, des 'Gestern', das er mit siebzehn Jahren schrieb. Darum wird in der ersten Komödie, 'Christinas Heimreise', vom Jahre 1909, die Gestalt des Casanova einer anderen Gestalt gegenübergestellt, die ihn, seinen Lebensstil, ausdrücklich verurteilt. Dieses Urteil ist etwas plump, zu deutlich geraten; Hofmannsthal hat darum selbst den dritten Akt von 'Christinas Heimreise' wieder gestrichen. Im künstlerischen Mißerfolg wird desto deutlicher, was der Dichter ausdrücken will. Das Leben des Casanova ist Begeisterung, schönste Ekstase, aber es ist nur Schaum, es verflüchtigt sich. Es ist im letzten Grunde also Täuschung, wie es das Leben für Grillparzer ist, es ist das

Flüchtige, nur dem Zufall Verdankte, das für Hofmannsthal so oft der übergreifenden, verwirrenden, und darum nicht gültigen Sprache anvertraut ist. Aber wenn wir bei Hofmannsthal von Täuschung sprechen, so ist der Weg dahin ein völlig anderer als der Grillparzers. Grillparzer erlebt zuerst das Bedrängende, Drohende der vergehenden Zeit, das Überwältigende des mit der Zeit verbundenen Lebenswunsches, er erlebt den Augenblick des Lebens als das Süße und Verweilende, aber immer Gefährdete, uns nur Geliehene. Doch Hofmannsthal erlebt die Begeisterung als das Erste. Das wunderbare Leben reißt ihn hin, er preist die Feier des Lebens. Aber von Anfang an liegt in seinem Streben etwas anderes. Es ist herrlich, immer wieder ergriffen zu werden (dafür steht ja Casanova). Aber die wiederholte Ekstase führt zu nichts, sie vereinigt uns nicht mit dem Zeitlosen, mit den Urbildern. Denn es gibt etwas Besseres, ein höheres Begehren. Dieses Bessere zu wählen, das ist seine Entscheidung. In Hofmannsthals Werk gibt es keine Entsagung, nur immer das Streben nach der höheren Erfüllung. Die höhere Erfüllung, wie das Motto der autobiographischen Aufzeichnungen 'Ad me ipsum' es ausspricht, ist: »Er, der Liebhaber der höchsten Schönheit, hielt, was er schon gesehen hatte, nur für ein Abbild dessen, was er noch nicht gesehen hatte, und begehrte dieses selbst, das Urbild, zu genießen.« Es liegt in Hofmannsthals Geisteshaltung von Anfang an ein Streben, ja eine Verliebtheit in das Zeitlose, Urbildhafte. Ich erinnere an das 'Kleine Welttheater' vom Jahre 1897, wo die 'Glücklichen', das ist der Nebentitel, in zeitloser Vollendung ihrer besonderen Lebensform gezeigt werden. Hofmannsthal strebt über die Begeisterung, die Ekstase des Augenblicks hinaus zu einem Zeitlosen, einem Teilhaben an ewigen Urbildern. Dies scheint mir der wahrste Sinn des Weges des Hofmannsthalschen dramatischen Werks. Es handelt sich darum, über den Augenblick und seine Fülle, die ja mit dem Augenblick wieder verloren wird, hinaus zu gelangen zu einem Bleibenden. Die Herstellung, Wiederherstellung des Bleibenden ist zum Beispiel das Thema der 'Ägyptischen Helena'. Vom Vergessen getäuscht, ist Menelaos glücklich im Genießen des Augenblicks, er ist mit jener Helena vereint, die unschuldig geblieben ist, weil sie nach Ägypten entrückt wurde, während nur ein Schattenbild, so glaubt er, nach Troja entfloh. Doch im tiefsten Herzen sehnt er sich nach der schuldigen Helena, nach jener die ihn betrogen hat, um die seine Gedanken immer kreisten. Nichts Neues, Unberührtes, vielmehr das Bleibende ist die tiefste Erfüllung. Das Bleibende darzustellen, das scheint mir, gelingt dem Dichter, wenn er in symbolischen Handlungen und Konfrontierungen die Erlebnisse, die Beziehungen der Charaktere zueinander uns als geschaute Bilder erfahren läßt. Die zeitlosen Möglichkeiten höchsten menschlichen Erlebens, im letzten Grunde die platonischen Ideen des Erlebens, zeigt er uns so als den bildhaften Kern seiner Dramen. Und die Handlung des Dramas besteht darin, daß der Einzelne sich bewährt, da-

durch, daß er das Urbildhafte erfüllt. Denn durch die Erfüllung einer Urform, die wieder und wieder dem Einzelnen gelingt, wird diese Urform, in ihrer Gültigkeit bestätigt, sie besteht ja sozusagen erst, weil die Einzelnen wieder und wieder ihr höchstes Erleben in dieser Erfüllung finden. Dieses ist das Ritual, auf das alle dramatischen Werke Hofmannsthals hinstreben, diese Bestätigung einer urbildhaften Form menschlichen Verhaltens dadurch, daß sie von dem Einzelnen vollzogen wird als seine beste, ihn über das Zeitliche, Zufällige hinaus hebende Möglichkeit des Erlebens.

Bevor wir zum Schluß uns fragen, welche Urformen Hofmannsthal auf diese Weise preist und feiert, muß auf eine Geisteshaltung hingewiesen werden, die letzten Endes jener Wendung zur Feier, zur Bestätigung des Allgemeinen in den Dramen des Dichters zugrunde liegt. Es ist eine Haltung, die Hofmannsthal mit Grillparzer teilt. In Grillparzers Abgrenzung gegen Goethe, die ihn sein ganzes Leben lang beschäftigt, wird besonders betont, daß Goethes dramatische Helden, Egmont zum Beispiel, in politischer Hinsicht keine Größe hätten. Sie seien nur Bürger. Was Grillparzer meint, ist an Egmont und der Eugenie der 'Natürlichen Tochter', im Grunde aber an allen Dramen Goethes deutlich. Goethes Helden wollen sich einen Platz im Leben aussparen, ein Privatschicksal gestalten und bewahren, das sich gegen ein Übermächtiges, sei es nun politischer Natur (wie so deutlich in der 'Natürlichen Tochter') oder metaphysischer Natur (in 'Iphigenie' oder 'Faust') abgrenzt, geradezu verteidigt. Auch bei den anderen Dramatikern der deutschen Klassik ist es nicht anders. Schillers Helden sind fast alle Rebellen, ihre Größe zeigt sich im Anlaufen gegen ein Übermächtiges, gegen eine Ordnung, die über sie hinweggeht, im Augenblick der Vernichtung durch diese Ordnung. Die Zustimmung des Einzelnen zur Ordnung, zu einem Gesetz das über ihm waltet, ist ja auch das Problem für Heinrich von Kleist. Man denke an den Prinzen von Homburg. Es handelt sich also überall in der deutschen Klassik um die Gestaltung des privaten Lebensschicksals, die ein Einzelner, ein in besonderer Weise in die Welt gestelltes, die Welt erlebendes Individuum sich erringen muß. Bei Grillparzer, besonders in den großen politischen Dramen, ist die Richtung des Blicks eine andere. Das Schicksal des Einzelnen, sein Glück und seine Tragik, besitzt nicht die höchste Würde. Es ist dem Dichter nicht die Hauptsache. Das Leben des Einzelnen wird betrachtet und gewertet vom Gesichtspunkt des politischen Gemeinwesens, des öffentlichen Wohls her. Der Dichter selbst stellt sich in den Mittelpunkt des Gemeinwesens, er gestaltet und spricht aus diesem Mittelpunkt, aus der Rolle der Verantwortung für das Ganze heraus. Es scheint mir, daß es diese Haltung der Verantwortung ist, die Grillparzers Dramatik grundlegend von der deutschen Klassik unterscheidet. Weil der Dichter aus der Rolle dessen spricht, der für das Ganze verantwortlich ist, gewinnt seine Aussage einen höheren Grad der allgemeinen Wahrheit und Gültigkeit als

die psychologisch-ästhetische Wahrheit des klassizistischen Dramas. Grillparzers Aussagen, als Ergebnis seiner Dramen, tendieren zur Lehre, zur Anweisung über die Führung im öffentlichen Leben, zu einem System von Tugenden.

Und hiermit sind wir der Welt Hofmannsthals ganz nahe. Auch Hofmannsthal fühlt sich aufs höchste dem politischen Gemeinwesen verantwortlich. Die meisten seiner Aufsätze, besonders nach dem Kriege, zielen darauf hin, in einer Krisenzeit zur Erweckung und Festigung des nationalen Bewußtseins beizutragen. Auch ihm ist es in seinem dichterischen Werk nicht darum zu tun, einen Konflikt aus einem individuellen Gegensatz zur Welt und zum Leben her darzustellen. Doch wenn er seine Dichtungen aus einer Haltung der Verantwortung für das Ganze gestaltet, dann ist er nicht von politischer Verantwortung bestimmt wie Grillparzer. Sein Erlebnis der Verantwortung ist nicht intellektueller oder moralischer Art wie das Grillparzers, es ist eher mystischer Natur. Durch das jugendliche Werk Hofmannsthals geht das Lebensgefühl dessen, der in der Mitte der Welt steht: der Kaiser drückt es aus, dem alles zugehört, auf den alles sich bezieht. Er hat ein »Gefühl konzentrischer Verantwortungen« wie es in einer Tagebuchnotiz heißt[12]). Denn

»Ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden.«

Was hier in dem jugendlichen Gedicht intuitiv, gefühlsmäßig ausgesagt wird, das wird in den bedeutendsten Gestalten des Dichters ausdrücklich dargestellt. Höher sind die Schicksale dieser Gestalten, weil sie wissen und darum frei sind, während die anderen nicht einsehen und, den Umständen ihres Daseins unterworfen, in ihrem Handeln unfrei bleiben. Von der Kaiserin in der 'Frau ohne Schatten' und ihrer Gegenspielerin, der Färberin, in den niederen, unfreien Regionen des Lebens heißt es: »Merke Frau« – so sagt das eine Kind der Färberin zu der Kaiserin – »alle Reden unserer Mutter geschehen in der Zeit, darum sind sie widerruflich – aber deine, fiel der zweite ein, deine wird geschehen im Augenblick und sie wird unwiderruflich sein: so ist dein Los gefallen«[13]). Für sie, die Kaiserin, den höheren Menschen, gibt es nur den »Augenblick« der Entscheidung, jeder Augenblick zählt; die Färberin jedoch handelt in der »Zeit«, dem Uneigentlichen, Wiederholbaren, wie in einem Traum. Trotzdem ist kein Unterschied des Wertes zwischen den Menschen: »Ich bin wie ihr seid«, sagt Sigismund im 'Turm', »aber ich weiß, und ihr seid ohne Wissen«[14]). Daß der freie, höhere

[12]) Corona X, S. 401.
[13]) Die Erzählungen, 1945, S. 436.
[14]) Gesammelte Werke III, 1, S. 145.

Mensch die Verantwortung für den Unfreien, in seinen Lebensumständen Gebundenen mitträgt, daß jenem gleichsam die Verantwortung erlassen wird, diese Abstufung des Problems von der Freiheit des Willens findet sich in genau entsprechender Weise im Werk Grillparzers. In 'Ein Bruderzwist in Habsburg' ist das ganz deutlich. Aber während für Grillparzer sich die Freiheit des Handelns auf eine moralische Bewährung im sozial-politischen Gefüge bezieht, und darum das Sinnbild des Verantwortlichen der Herrscher ist, hat Hofmannsthals Eintreten des einen, höheren, für den anderen, unfreien, einen metaphysischen Wert, gleichsam einen Erlösungswert. Das Sinnbild des Verantwortlichen ist für ihn der Vater, dessen Bild, oder Abwandlung des Bildes, so vielen seiner Werke irgendwie zugrunde liegt; es handelt sich um eine Art religiöse Verantwortung dem Leben gegenüber. Das ganze frühe Lebensgefühl Hofmannsthals, das der Dichter selbst in seinen Aufzeichnungen als noch nicht zum wirklichen, prüfenden Leben gehörig, als »Präexistenz« bezeichnet, trägt ihn als einen Beglückten, dem alle Möglichkeiten und Formen des Lebens ohne Konflikt zufließen. Das 'Kleine Welttheater' scheint mir besonders bezeichnend für dieses Lebensgefühl. Hofmannsthal erlebt sich nie in der Vereinzelung, als ein Sonder-Schicksal, das gegen ein Waltendes, Übermächtiges sich durchsetzen oder ihm unterliegen muß. Vielmehr liegt die dramatische Spannung in Hofmannsthals Stücken zwischen dem, was der Einzelne tut, tun kann und will, und einer höchsten Form der Erfüllung des Lebens, die entweder allgemein oder ihm persönlich möglich ist, die sozusagen die Form seines persönlichen Schicksals, die Urform seiner Selbstverwirklichung ist. Diese Form zu erreichen, einzusehen, sich zu entscheiden und zu beruhigen, dieses Thema geht durch das ganze Werk Hofmannsthals. Man denke an 'Tor und Tod', wo der Tor das von ihm gelebte Leben erkennt als das wahre Leben, das er ersehnt. Oder in der 'Frau ohne Schatten' lautet, in der Opernfassung, die höchste Mahnung für die Kaiserin: »Erfülle dein Geschick«. Und ihre Entscheidung ist keine Entscheidung des Willens, sondern kommt, wie es in der Fassung der Erzählung heißt, aus ihrer eigenen »diamantenen Tiefe«[15]). Und in ganz gleicher Weise wird der Entschluß des Bettlers im 'Salzburger Großen Welttheater' zur Selbstüberwindung und im 'Turm' Sigismunds Entscheid, schließlich in das Geschehen der Welt einzugreifen, aus dem Gebiet der Willensentscheidung hinaus in das Aufquellen einer tiefsten Einheit der Person mit ihrem Schicksal verlegt. In dem Entwurf 'Essex und seine Richter' heißt es: »Es handelt sich nicht um Versöhnen mit dem Schicksal, sondern das Schicksal lieben«[16]). Ich will mit diesen Beispielen nur darauf hinweisen, wie es in Hofmannsthals Welt grundlegend keinen Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Weltordnung gibt. Darum hat man sogar in

[15]) Die Erzählungen, S. 445.

[16]) Dramatische Entwürfe aus dem Nachlaß, Wien 1936, S. 90.

der zweiten Fassung des 'Turms' das Gefühl des Ablaufs eines Geschehens und keineswegs eines Konflikts im Sinne eines sogenannten »tragischen« Lebensgefühls. Wie sehr diese Abgrenzung, Bewährung des Einzelnen gegen die Folie einer für ihn gültigen, ihm bestimmten Lebensform der Schicksalsidee der Dramen Calderons entspricht, das könnte weiter verfolgt werden. Hofmannsthal liebt darum die Metapher des Schauspielers. »Schauspieler seiner selbst, seiner selbstgeschaffenen Träume« heißt es wiederholt in den Jugendwerken[17]). Schauspieler einer ihm vom Weltgeschick zugeteilten Rolle zu sein, eines Schicksals das er »lieben«, wie es von Essex gefordert wird, »erfüllen« muß wie die Kaiserin in der 'Frau ohne Schatten', das ist eine der Grundvoraussetzungen von Hofmannsthals dramatischem Lebensgefühl. Sich zu seiner Rolle, seinem Geschick zu befreien, das ist die Bewährung des Einzelnen. Im »Salzburger Großen Welttheater« wird das unumwunden dargestellt an der Gestalt des Bettlers. Das Gefühl der Freiheit, das über alles Irdische hinausgeht, weil es durch die Einstimmung in das schicksalhaft Gegebene dieses Irdische erledigt und zurückläßt, das ist die Katharsis der Dramatik Hofmannsthals. Über den Bettler sagt er selbst: »Der innerste Kern ist Verherrlichung jenes Hohen in uns, der inneren Freiheit, die gleichbedeutend ist dem Schöpferischen und Abglanz des Schöpfers – das ist's, was den Bettler durchzuckt, das ist die ungekannte der Himmelsgaben, wer sie kennt, der kennt ein Gefühl, das die ganze Lust des Erdenlebens vor sich hinbläst wie ein Staubkörnchen. Es ist die Antwort auf einer höheren Ebene und ist des Geistes Antwort auf die im »Praktischen« ohnmächtig gewordene Welt«[18]). Das Königliche an den Gestalten Hofmannsthals beruht auf diesem Gefühl höchster Freiheit. In einer jener Notizen zur Erklärung seiner selbst, die unter dem Stichwort 'Ad me ipsum' zusammengefaßt sind, sagt der Dichter von sich: »arielhaft: dienend – Befreiung erhoffend«[19]). Dieses »Befreiung erhoffend« liegt allen jenen Situationen zugrunde, die mit einem Dunklen beginnen, einem Fluch: dem Fluch der auf Sigismund liegt oder, in der Erzählung deutlich, auf der Ehe von Kaiser und Kaiserin in der 'Frau ohne Schatten'. In der 'Frau ohne Schatten' wird gezeigt, wie die Kaiserin, dadurch daß sie ihr Schicksal annimmt, das heißt indem sie sich dazu bekennt, was sie getan hat, zu ihrer Verschuldung gegen das Färberpaar, wie sie damit die höchste Tat vollzieht, jene Tat der Freiheit, die alles verwandelt. Sie trinkt nicht von dem Wasser des Lebens: täte sie es, würde sie damit ihren eigenen Geliebten erlösen, aber das Leben des Färbers, gegen den sie sich schuldig gemacht hat, zerstören. Doch gerade aus ihrem Tun der Selbstüberwindung, der Freiheit, wird ein höherer erlöster Zustand geboren. Die Kaiserin bringt sich gleichsam als Opfer ihrem Geschick, dem was sie verschuldet hat, dar. Die Vorstellung des Opfers geht durch das

[17]) Gedichte und lyrische Dramen, 1946, S. 39, 251, 304.
[18]) Briefwechsel mit Strauß, S. 468. [19]) Corona X, S. 401.

Werk Hofmannsthals. Der Einzelne bringt seine Individualität als Opfer dar einer Lebensform, die ihm bestimmt ist, die er erfüllt, überindividuell erfüllt und damit sich selbst zur höchsten Verwirklichung befreit. An 'Elektra' versuchte Hofmannsthal das zum ersten Mal deutlich zu machen, die nichts ist als ein Leben der Rache, die Erwartung der Rache.

Wir können nun unser Thema zu Ende führen. Hofmannsthal strebt, genau wie Grillparzer, und stärker als andere deutsche Dramatiker, in seinen Dramen danach, durch ein bildliches Element neben der darlegenden Sprache auf den Zuschauer zu wirken. Bildhaft ist dabei alles was durch Verhältnisse, Erfühltes, nicht analytisch Gesagtes ausgedrückt wird. Bei Grillparzer, das war deutlich, ist das Bildhafte sozusagen die Schwelle des allen gemeinsamen Erlebens, von der aus der Geist sich zur Einsicht befreit. In Hofmannsthals Werk ist gerade umgekehrt durch das Bildhafte, die Gegenüberstellungen, die Abwägungen von Person zu Person, ein Höchstes, Erstrebtes angedeutet. Man könnte sagen, die platonische Idee ist sichtbar gemacht in der Bewegung der Gestalten auf sie zu. Denn jene Bilder von Beziehungen, symbolhafte Handlungen manchmal, sind ja das Ziel, der innerste Sinn der Dramen Hofmannsthals. Sie sollen gefeiert, zelebriert werden. Die Sprache dient zur Herbeiführung, Sichtbarmachung des Rituals. Und was sichtbar gemacht wird, sind jene ungreifbaren geistigen Erfahrungen, die das höchste Leben des Menschen bedeuten. Nicht das höchste Leben in moralischer, zweckhaft-verantwortlicher Gestaltung, wohin Grillparzer weist. Sondern als Feier der Möglichkeiten des Lebens, als Anschauen der zeitlosen Urbilder gleichsam. Auf diese Weise zeigt uns Hofmannsthal wieder und wieder die Liebe als das unbedingte, fraglose Zusammengehören zweier Menschen. Diese Liebe ist Ehe, weil sie zeitlos ist, wieder und wieder erneut. Da sie in der immer erneuten Erfüllung ihrer zeitlosen höchsten Möglichkeit dem Einzelnen Läuterung und Wiedergeburt gewährt, ist die Ehe geradezu das Sinnbild der Hofmannsthalschen Welt. Er zeigt uns andere Urformen: das alles überströmende Erlebnis der Freiheit, das aus der Zustimmung zu dem Geschick, aus der Selbstüberwindung kommt. Wir sehen das Geheimnis geistigen Wachstums: nicht nur die Ehrfurcht des Jüngeren zeigt uns Hofmannsthal, sondern auch wie über den Führenden, der nur ein genaues Maß zu geben hat, der Geführte hinauswächst, weil neue, gleichsam reinere Kräfte in ihm geweckt sind.

Alle diese Bilder kommen aus dem Erbe Goethes und der Romantik. Sie feiern die ekstatische Teilnahme am Leben. Sie feiern den hohen geistigen Ursprung des vom Menschen zu Erlebenden. Grillparzer unterwirft, treu der Geistesart der christlichen Jahrhunderte, alles Lebendige dem Gericht. Formen des Ausdrucks, die ihn an Grillparzer und die christliche Tradition knüpfen, verwendet und verwandelt Hofmannsthal, um als Romantiker alles Lebendige zu preisen.

Hofmannsthals verbergendes Enthüllen

Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie

Von Martin Stern (Zürich)

Hofmannsthal versammelt in seinem 'Buch der Freunde' ihm vertraute Geister zum Gespräch. Die Gleichgestimmtheit der Aussagen, trotz größter Vielfalt, verrät das Magische dieser Partnerwahl, und wer um des Dichters Anliegen weiß, wird gewahr: Sie sind als »Freunde« zu zeugen auserkoren und reden alle insgeheim in seinem Sinn. Spricht er dazwischen selbst, dann stets im Namen eines höheren Allgemeinen, zu dem er immer wieder das Persönliche erhebt. Dieses Bergen des Bekenntnisses in fremdem Mund oder sentenzenhaften Prägungen ist eine seiner Formen der Diskretion. Demselben Bedürfnis entsprang auch die Forderung: »Das Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche«[1]. Wer anhand der Manuskripte Hofmannsthals Schaffensweise untersucht, entdeckt, daß die in diesem Leitsatz zur Maxime erhobene Praxis schöpferischen Verhaltens den Dichter in seiner ganzen Komödienarbeit bewußt oder unbewußt geleitet hat[2]. Ich möchte das am Beispiel seines mehrfach umgeformten, zweiten Prosalustspiels zu illustrieren suchen. Gleichzeitig sei über die bisher nur ungenau bekannte Genesis des Stückes das Wichtigste mitgeteilt[3].

Hofmannsthals am Florindo/Cristina-Stoff besonders leicht erkennbares

---

[1]) HvH: 'Buch der Freunde', 2. Ausg. Wiesbaden 1949, S. 53; fortan zit. BdF.

[2]) Diese Beobachtung stützt sich auf die Manuskripte zu 'Silvia im Stern', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Schwierige'. Der Herausgeber von H's 'Gesammelten Werken in Einzelausgaben' (Fischer 1945 ff.) und die Houghton Library in Harvard ermöglichten gütig den Einblick in die Mss, welchem diese Arbeit ihre Entstehung verdankt. Prof. Dr. Herbert Steiner bin ich zudem für Rat und Hilfe sehr herzlich verpflichtet. Alle Seitenzahlen beziehen sich im folgenden auf die genannte Ausgabe: E = Erzählungen; G = Gedichte/Lyrische Dramen; D = Dramen; L = Lustspiele; P = Prosa. Erstmals veröffentlichte Texte, deren Copyright dem Verlag S. Fischer gehört, sind *kursiv* gegeben. Die Zeichensetzung folgt den Originalen, die Rechtschreibung dem heutigen Gebrauch. Lücken und Konjekturen innerhalb der Zitate sind durch [ ] bezeichnet.

[3]) Der Titel von Alewyns inhaltlich unvermindert gültiger Interpretation (Richard Alewyn: H's erste Komödie, Hochstift-Jahrbuch 1936) stimmt nur dann, wenn die ein Jahr vor 'Cristina' veröffentlichte 'Silvia' übergangen wird.

Prinzip verbergend zu enthüllen hat seine Wurzel in der Spannung zwischen Scham und Lust der Preisgabe und zeugt von einem wiederhergestellten, aber prekären Gleichgewicht: Der es formulierte, hatte einen Zustand der Sprachverzweiflung überwunden. Er nahm ihn hernach, am wahrnehmbarsten im 'Brief' des Lord Chandos und im 'Schwierigen', als Motiv in seine Dichtung auf[4]). Sein frühes Mißtrauen gegenüber der Verläßlichkeit des Wortes aber verlor er nie[5]). »Wachsende Schamhaftigkeit«, schrieb er im Jahre 1905 über sein Verhältnis zum eigenen Schaffen[6]); jede »Darstellung eines Seienden« empfand er im Grunde als »Indiskretion«[7]). Dennoch verstummte er nicht; er wechselte nur die Art der Mitteilung: »Der Anschluß an große Form gesucht«, notierte er über die Tragödien-Jahre bis 1906, »Erfüllung traditioneller theatralischer Forderung [...] als Ziel« über die anschließende Periode[8]). Nach seinem letzten Griechenstück, der Übertragung 'König Oedipus', setzte im Frühjahr 1907 nochmals ein wunderbarer Ausbruch in neue Bereiche ein: In knapp drei Jahren entstanden u. a. 'Jedermann', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Rosenkavalier', das Fragment 'Silvia im Stern', sowie Entwürfe zum 'Schwierigen', zur 'Arabella' und zum 'Andreas'-Roman[9]).

Worin aber lag, im Gegensatz zur Lyrik, welche bei ihm ja auch kaum je direkte Äußerung des Ichs gewesen war, die größere »Diskretion« der nun ganz im Vordergrund stehenden tragischen und komischen Gattung? War es nur die Rollenhaftigkeit des Dramas, welche der Scheu des Dichters vor Selbstdarstellungen entgegenkam? Die Stilelemente, in welche er um jene Zeit sein halb Geheimzuhaltendes und halb zu Offenbarendes eintauchte, scheinen sehr verschiedener Natur: archaische Antike – christliches Mittelalter – englischer und spanischer Barock – Rokoko – Biedermeier u. a. m. Doch als gemeinsames Merkmal fällt auf, daß die meisten Stücke als Bearbeitungen ihren Anfang nahmen. Die Vermutung, dieses häufige Zurücktreten hinter vorgeprägte Formen sei durch Hofmannsthals Furcht sich preiszuge-

[4]) Auf die Beziehung zwischen der genannten Prosa und dem Lustspiel hat der Dichter selbst hingewiesen: vgl. Martin Stern: In illo tempore / Über Notizen und Varianten zu H's Lustspiel 'Der Schwierige', Wirk. Wort Jg. 8, 1958, S. 119.

[5]) Vgl. den wegweisenden Aufsatz von Paul Requadt: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke H's, DVjs. Jg. 29, 1955 und neuerdings Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie beim jungen H, Atlantis, Zürich 1958.

[6]) Corona Jg. 6, 1936, S. 576. Vgl. auch BdF 25. [7]) BdF 71.

[8]) Brief an Max Pirker vom 18. April 1921, Neue Freie Presse, Wien 15. 7. 1930, No 23648.

[9]) Zur Entstehung des Romans, mit wichtigen Richtigstellungen, vgl. Richard Alewyn: Andreas und die 'Wunderbare Freundin', Euphorion 49. Bd., 1955. Über die Anfänge der beiden Strauß-Opern vgl. die Einführungen von Willi Schuh: (zum 'Rosenkavalier') Trivium Jg. 9, 1951 und Die Neue Rundschau Jg. 64, 1953; (zur 'Arabella') Schweiz. Musikzeitung Jg. 88, 1944 und Die Neue Rundschau Jg. 65, 1954.

ben und Scheu sich aufzudrängen zumindest mitbewirkt worden, ist wohl der Prüfung wert; denn sie berührt eine ungelöste Frage: Wenn nicht ein Mangel an Gestaltungskraft jene Anlehnungen befahl, wenn nicht bloß die »kulturelle« Berufung, das Welttheater lebendig zu erhalten, sein spätes Schaffen lenkte, welches wären dann die Gründe für seine unzählbaren Zitate und Entlehnungen? Bot nicht vielleicht das fremde Gut auch eine »Oberfläche«?

Damit sind jetzt zwei parallele Züge angedeutet: Aus »befreundetem« Mund erfahren wir hofmannsthalsche Urworte; unter Bearbeitungen könnte der Dichter seine Konfession verborgen haben. Beides entspräche dem ersten Teil des Entschlusses: »Das Tiefe muß man verstecken«. Die unerwartete Fortsetzung dürfte als Antithese einem Satz Paul Valérys entsprungen sein, den Hofmannsthal herausschrieb und in sein 'Ad me ipsum' übernahm; er lautet:

»Mit unserem Geist verhält es sich wie mit unserem Leib: was sie für das Wichtigste halten, umhüllen sie mit Geheimnis, verbergen sie vor sich selbst; sie bezeichnen und verteidigen es durch jene Tiefe, in der sie es unterbringen. Alles was zählt wird gut verschleiert; die Zeugen und Dokumente verdunkeln es; die Taten und Werke sind eigens dazu da, es zu verkleiden«[10]).

Indem er, bei gleicher Scheu vor der Profanation, der Oberfläche das Tiefe anvertraute, griff Hofmannsthal nach dem entgegengesetzten Mittel, um sich verschwiegen mitzuteilen. Diesen Weg beging er in den Opern und Komödien, wo er das Harmlos-Spielerische in jedem Stück, von Fassung zu Fassung, Raum gewinnen ließ und immer wieder Abgründiges emporhob, verleichtigte und allegorisch zu erlösen suchte. Seine »Oberflächlichkeit«, welche ihm lange nur Mißverstehen einbrachte, entsprach in Wirklichkeit der Bescheidung dessen, der stets gewichtloser erscheinen wollte, als er war. Dank ihr gelang es ihm, unsere Bühnen auf unvergängliche Weise zu bereichern. Denn indem er das Leichte zum Ausdruck des Schweren nahm, verlieh er dem Bereich des Komischen einen auf dem tragischen oder possenhaften deutschen Theater bisher seltenen Ernst. Für die »Oberfläche« borgte er Motive und Handlungen, Reden und Figuren – zur 'Silvia' allein haben sich an die zwanzig Quellen gefunden[11]) – doch diesen gab er immer wieder seine Rätsel auf und ließ sie seine Heilungen suchen. Vor allem bei den Romanen, bei Molière, Diderot, Lope, Calderon und Goldoni, aber auch bei Lessing und Goethe, fand er die Technik der »Andeutung« und des »Indirekten« vorgezeichnet, deren er sich selbst mit Vorliebe bediente[12]).

---

[10]) Übersetzt vom Verf.; vgl. 'Ad me ipsum', Die Neue Rundschau Jg. 65, 1954, S. 377. Das Zitat stammt aus Valérys La Fontaine – Aufsatz 'Au sujet d'Adonis', Oeuvres Complètes, edit. Pléiade p. 482.

[11]) Ein vom Verf. bearbeiteter Neudruck des Fragmentes mit Kommentar und Varianten erscheint demnächst im Verlag Paul Haupt, Bern.

[12]) Goethe: BdF 72; Lessing und Molière: Corona Jg. 9, 1939, S. 98.

Mit Goethe scheint Hofmannsthal durch einen von ihm als »untragische Anlage« bezeichneten Wesenszug verbunden, auf Grund dessen wohl für beide das Verschweigen des Tiefsten fast ein Gebot der Selbsterhaltung war[13]). Er bezeugte mehrfach, wie sehr ihm das »Werk« ein Mittel der Lebensbewältigung, ein Weg zum eigenen Selbst sei[14]). Alles endgültig Abgeschlossene kündet daher von einem siegreich durchlaufenen Prozeß, von einem aus dem Chaos des nur Möglichen zur Form erlösten Stücke Wirklichkeit.

Diese Siege ließen sich nie erzwingen. Manches blieb Fragment. Und als Ganzes waren die Komödien, soviel geht deutlich aus den Manuskripten hervor, ein Ort des Kampfes mit immer wiederkehrenden, drohenden und oft lähmenden Mächten[15]). Die je in der letzten Fassung erreichte höhere Heiterkeit ergab sich nie als leicht errungener Besitz: 'Silvia im Stern' steuert auf eine Katastrophe zu und bleibt unvollendet. In der ersten, unpublizierten Fassung von 'Cristinas Heimreise' wird ein tödlicher Ausgang für Florindo nur mit Mühe vermieden. Der 'Schwierige' gerät in den Entwürfen noch näher an die Schwelle der Tragödie als im Druck; nicht grundlos lauten zwei der erwogenen Titel '*Das Nadelöhr*' und '*Der Basilisk*'[16]).

Was dann als Produkt der vom Dichter stellvertretend geleisteten Auflösung und Harmonisierung am Ende übrig blieb, verlangt von Leser und Zuschauer eine divinatorische Aufmerksamkeit. Während die Operntexte durch ein System von Zurückhaltungen der Musik den Raum für ihre wortlose Mitrede aussparen, ist in den Prosakomödien sehr viel Nichtgesagtes (Nichtmehrgesagtes) geheimer Bestandteil der Idee. In diesem Sinn will wohl Hofmannsthals Mahnung verstanden sein:

»Falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen, immer zu sagen: Er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er sieht nur das, er meint also das und das; [...] Richtig, die Kunstwerke als fortlaufende Emanationen einer Persönlichkeit anzusehen, [...] – richtig, jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten«[17]).

---

[13]) H v H: 'Briefe' 1900–1909, Wien 1937, S. 65; fortan zit. Briefe II.

[14]) Vgl. H's dreifachen Schritt aus der Präexistenz ins Leben durch »Tat«, »Werk« und »Kind« im 'Ad me ipsum' S. 361. Ähnlich 1917 an Rudolf Pannwitz: »– es ist alles nur der Versuch, eins zu werden mit mir selber«, Mesa, ed. by H. Steiner, number 5, Autumn 1955, p. 23; fortan zit. Mesa.

[15]) Vgl. H's Betrachtung 'Die Ironie der Dinge' (1921) zum Novalis-Wort: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden« P IV 40 und die Briefstelle von 1929: »– es ist zu viel an Spannungen in dieser Welt, man muß wirklich Lustspiele schreiben – sonst weiß man nicht wo aus wo ein« H v H Carl J. Burckhardt: Briefwechsel, Frankf. a. M. 1956, S. 300; fortan zit. Burckhardt.

[16]) Der »Basilisk« ist jenes im Zusammenhang mit der Narziß-Symbolik bei H. häufige Fabelwesen, welches beim Anblick des eigenen Spiegelbildes erstarrt; vgl. L IV 194.

[17]) Corona Jg. 4, 1934, S. 705.

Die »Emanationen«, als welche wir die vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie betrachten möchten, sind Zeugnisse einer »Persönlichkeit«, welche sich, durch Verwandlung oder Zurücknahme großer Teile dessen, was an Gedanklichem im ersten Entwurf zu Worte kommen wollte, von Stufe zu Stufe immer ausschließlicher an die Oberfläche des reinen Spieles hielt[18]).

*

Der Dichter nannte 1917 'Cristinas Heimreise' einen »ersten zum Teil mißlungenen Versuch« auf seinem Weg zur Komödie[19]). Wäre er restlos geglückt, dann dürfte die Unkenntnis der genannten »unterirdischen Übergänge« das Verständnis der letztwilligen Form nicht in Frage stellen, und jeder Wiederaufbruch des darin einmal und für immer gelösten Tieferen verstieße gegen das Gesetz dieser Dichtung. Denn, so wollte es Hofmannsthal, je restloser das Problem in der Gestalt aufgeht, desto reiner ist das Gelingen[20]); das Werk will seine Wirkung nur dem unbewußt vermittelten Gehalte danken. 'Silvia' – 'Cristina' – 'Schwieriger' bezeichnet eine steigende Linie der Vollendung. Es entspricht unserer Erwartung, daß, wie der Nachlaß bestätigt, des Dichters Manuskripte zum ersten Stück ergiebig, zum letzten unergiebig sind, während der Florindo/Cristina-Plan die Mitte hält.

In einer fallengelassenen Notiz zur ersten, längeren Fassung von 1910 äußert der Verführer Florindo zur Dirne Antonia über die Frauen:

Du und ich, wir betreiben dasselbe métier. Wer sagt dir, daß ich jemals mit irgendeiner fertig bin. (In jedem Menschen ringt das ganze Leben mit uns. Bin ich einer der fertig wird? Wo mir das Leben oder der Tod eine entfremdet – da hab ich sie auch niemals gehabt –)

Ähnlich über Cristina im vierten Akt der Urfassung:

Was weiß ich. Ich bin ihr gegenüber ein ewiger Wiederanfänger. So oft ich sie seh scheint sie mir neu.

Damit ist gleichnishaft Hofmannsthals Stellung zum uns vorliegenden und zu manchem andern seiner Stoffe angedeutet[21]). Er sah aber nicht nur

---

[18]) H. wußte sehr wohl, in welchem Grad sein Bestreben undeutsch war. Von ihm stammen im 'Buch der Freunde' die Sätze: »Die bedeutenden Deutschen scheinen immer unter Wasser zu schwimmen, nur Goethe, wie ein einsamer Delphin, streicht auf der spiegelnden Oberfläche«, BdF 96. – »Deutsche tun sich viel auf die Tiefe zugute, die nur ein anderes Wort ist für nicht realisierte Form. Nach ihnen müßte uns die Natur ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel, herumgehen lassen«, BdF 63.

[19]) Mesa p. 27.

[20]) H. schreibt: »Wer nicht gestalten kann, schleppt den Prozeß der Begriffe von einer Instanz zur andern. In der Gestalt erst ist das Problem erledigt« P IV 126; ähnlich auch P IV 144.

[21]) Der 'Turm' beschäftigte ihn seit der Jahrhundertwende und bis zum Tod, 'Andreas' seit 1907; die im gleichen Sommer begonnene 'Silvia' wurde immer wieder vorgenommen; der Entwurf zum 'Schwierigen' benötigte eine zehnjährige Reifezeit, und 'Cristina' erfuhr nach beinahe zwanzig Jahren ihre dritte Bearbeitung.

das Dichten, sondern das Leben selbst als »unaufhörliches Wiederanfangen«[22]; es war dies seine Idee des »Zirkularen in ihrem beängstigenden und belebenden Aspekt«[23], welche ihn immer wieder ergriff, ihm in der Spirale die eigene Entwicklungsfigur zeigte und seine Abenteurer unter dem Gesetz der Wiederkehr antreten hieß[24].

Wie alle seine langfristigen Pläne, hat auch die Florindo/Cristina-Komödie im Laufe der Arbeit tiefgreifende Änderungen erfahren. Soviel deutet schon des Dichters Suche nach einem passenden Titel an[25]: Die Konvolute mit dem Text von F I tragen die Bezeichnungen *»Florindo«* und *»Florindos Werk«*. Beim Übergang zu F II tauchen die Überschriften *»Sic vos non vobis oder Florindo und Tomaso«*, *»Der Schiffskapitän«* und *»Cristinas Ehen«* auf; sie illustrieren die langsame Verlagerung des Interesses vom Verführer auf den Stellvertreter, auf die Ehe (sie zu stiften ist Florindos »Werk«) und schließlich auf die Mädchenfigur. Die im Sommer 1907 begonnene, 1908 gegen Jahresende abgeschlossene und sogleich wieder verworfene Urfassung F I wurde nicht »ganz Handlung, Fortgang, Pantomime«, wie Hofmannsthal dem auf ein Libretto wartenden Richard Strauß versprochen hatte[26]. Die geplante Spieloper, deren Vorlage dem Dichter durch den Schauspieler Josef Kainz nahegebracht worden war, kam nie zustande[27]. Den tieferen Grund

[22]) P III 164. [23]) Corona Jg. 7, 1937, S. 588.

[24]) Zur Spirale: vgl. H v H / Rudolf Borchardt: Briefwechsel, Frankf. a. M. 1954, S. 86. Zur Wiederkehr: Auch der »Schwierige« hat die Idee, »daß gar nichts Neues auf der Welt passiert« L II 332; und Andreas Ferschengelder fühlt, daß sich das Geheimnisvolle »kreisförmig« wiederhole E 235 (1. A. 1945).

[25]) Ich benenne fortan die Urfassung von 1908 mit F I, die 1909 entstandene Buchfassung (S. Fischer Bln. 1910) mit F II, die um den Schluß im Dorf gekürzte, aber immer noch dreiaktige »Neue veränderte Fassung« von 1910 (S. Fischer Bln. 1910, übernommen in die Ausgabe der Werke von 1924 und 1934) mit F III und die aus der Mitte der 20er Jahre stammende letzte Bearbeitung mit F IV. – Von F I ist der erste Akt durch den Dichter selbst publiziert worden: 1. Die erste Hälfte in: Süddeutsche Monatshefte Jg. 6, Heft 2, Feb. 1909; übernommen als 'Florindo und die Unbekannte' in: Rodauner Nachträge, Wien 1918 und in L I. 2. Die zweite Hälfte in: Österreichische Rundschau Bd. 18, Heft 1, Jan. – März 1909 (bisher nur dort). 3. Eine leicht überarbeitete Kombination der ersten Hälfte des ersten Aktes von F I mit der zweiten Hälfte des ersten Aktes von F II: Florindo/Fünfundzwanzigster Avalundruck, Wien 1923 (bisher nur dort). Aus dem zweiten Akt von F I hat H. das Mittelstück veröffentlicht: 'Die Begegnung mit Carlo', Hyperion Jg. 1, Heft 6, 1909 (übernommen in L I). Der dritte und vierte Akt von F I sind ungedruckt, ebenso F IV.

[26]) Richard Strauß und H v H: Briefwechsel/Gesamtausgabe, Zürich 1952, S. 38; fortan zit. Strauß. Zum Plan der gemeinsamen Oper vgl. H's Szenarium, veröffentlicht von Willi Schuh, Neue Zürcher Zeitung, 18. Juli 1954, No 1770.

[27]) Vgl. Olga Schnitzler: Der junge H., Die Neue Rundschau Jg. 65, 1954, S. 531ff. Die (S. 533) teilweise wiedergegebene »scherzhafte Karte« H's kann sich hingegen aus chronolog. Gründen nicht auf 'Cristinas Heimreise', sondern muß sich auf 'Silvia im Stern' bezogen haben.

hiefür lassen erst die im Nachlaß handschriftlich erhaltenen Akte III und IV ahnungsweise erkennen: Sie sind mit bekenntnishaften, ernsten Dialogen befrachtet und weisen viele Spuren der Mühe auf, mit welcher sich, unter Beibehaltung des übernommenen Handlungsschemas, der für Hofmannsthal notwendige Schluß allein herbeiführen ließ.

Wie bekannt ist, ging der Dichter von einer Episode in Casanovas 'Memoiren' aus und blieb im Detail der Schilderung (z. B. von Cristinas Gestalt) seiner Vorlage bis in Einzelheiten verpflichtet[28]). Casanovas Abenteuer mit der reizend-unschuldigen Cristina war ein glänzender Vorwurf zu einem Lustspiel. Der bereits halbdramatische Erzählstil der 'Memoiren' sprüht hier von Witz und glücklichen Wendungen. Raffiniert verbinden sich Aktion, Beobachtung und Reflexion mit der stereotypen, koketten Selbstanklage des seine Erinnerung auskostenden Helden. Welch alchimistischer Kräfte aber bedurfte es, um diese völlig runde Welt wieder aufzulösen und ganz dem eigenen Gesetz zu unterwerfen! Die erste Phase ergab auch einen Kompromiß: Die Figuren Casanovas schickt Hofmannsthal gleichsam auf den Weg, um in ihrer Welt Liebe, Opfer und Verwandlung in seinem Sinne zu bewirken! Wie viel näherliegend wäre die Konstruktion einer eigenen, daraufhin ausgerichteten Fabel gewesen. Doch deren Träger hätten dort vielleicht zu rasch ihre Mission verraten; denn sie waren, wie ihr Dichter schrieb, ein »Gewebe ganz moderner Wesen« und nur durch eine »Schminke von Rokoko« historisch stilisiert, d. h. für Hofmannsthal: theaterfähiger gemacht[29]). Ihre »Modernität« jedoch versperrte ihnen von Anfang an die in den 'Memoiren' gegebene frivole Lösung. Casanovas Gelächter (»Ich lachte [...] darüber, denn da ich allein den Schlüßel des Geheimnisses bewahrte, erkannte ich das ganze Komische der Sache«[30]) ist am Schluß von Hofmannsthals Spiel nicht mehr am Platz, eine eigentliche Lösung aber auch noch nicht gefunden. Es erscheint daher, von 'Cristinas Heimreise' aus gesehen, der Zwiespalt zwischen den hofmannsthalschen Menschen und ihrem

---

[28]) Einige Zitate lassen vermuten, daß H. die alte Übersetzung von L. von Alvensleben benutzt hat (17 Theile in 5 Bd., Lpz. o. J.) Das Abenteuer mit »Christine« steht dort in Bd. 1, 4. Teil; es verläuft so, daß Casanova, der sich trotz guter Vorsätze nicht binden kann, als Kavalier einen Ersatzbräutigam herbeischafft, welchen die Schönheit des Mädchens und ihre Mitgift, aus der er sich ein Amt kaufen will, so entzücken, daß er blind an ihre Unschuld glaubt. Auf Casanovas Rat, der ihr erklärt, auf Grund seines schlechten Charakters und zu ihrem Vorteil auf die Ehe verzichten zu müssen, verheimlicht sie dem neuen Freier ihre erste Liebe. Der zum voraus betrogene Gatte hält sich für den glücklichsten der Menschen und wird ein guter Ehemann und Vater wackerer Söhne. – Den 'Memoiren' verdankte H. schon den Anstoß zu seinem 'Abenteurer' (1899); zu dessen Entstehung vgl. H v H: Briefe 1890–1901, Bln. 1935, S. 269–274; fortan zit. Briefe I.

[29]) Briefe II 347.

[30]) Casanova S. 47.

casanovaschen Verhalten als größtes Hindernis für das Gelingen der Urfassung.

Ihr Inhalt sei mit Hilfe einiger Textproben kurz geschildert:

Der veröffentlichte erste Akt darf übergangen werden. Akt II beginnt (ohne das erst in F II hinzugekommene und wunderbar lebendige abendliche Festmahl!) am frühen Morgen mit der Abreise des Pfarrers, der wegen einer Kranken ins Dorf zurückgerufen wird. Hier schließt die (veröffentlichte) 'Begegnung mit Carlo' an[31]). Das Gespräch zwischen dem jungen Vorgänger des Kapitäns und dem Freund seiner Schwester, Florindo, gipfelt in der feierlichen Versicherung des Verführers, auch er sei entschlossen zur Ehe. Es folgen, sehr ähnlich wie später in F II, die Szenen der Entdeckung des Verhältnisses durch Pasca und des Abschieds[32]). Akt III spielt auf Cristinas Bauernhof; es werden Gäste erwartet. Der Arzt, eine komisch-pathetische Figur, hält am Tor, berichtet deren baldige Ankunft und wird von dem besorgten Mädchen über ihren kranken Onkel, den Pfarrer Don Biasio befragt. Der Doktor gibt ihr zu verstehen, daß auch sie, durch eine baldige Heirat, zur Genesung des alten Geistlichen beitragen könnte; es nähere sich unter den gemeldeten Fremden ein Freier. Wie Cristina die Namen der geladenen Gäste erfährt, verbirgt sie mit Mühe ihr Entsetzen: der eine ist Florindo. Sie hatte den Geliebten erst für tot und dann für einen bösen Geist gehalten und sieht sich ihm nun plötzlich gegenüber, der im Einvernehmen mit dem Pfarrer den Vermittler spielt. Nach einer kalten Begrüßung entsteht folgendes Gespräch:

[Ms III 18]

Florindo (auf Cristina zu, vorne)
Cristina Ich bin begierig, auf was der Scherz hinaus will
Florindo Dies ist alles sehr ernsthaft
Cristina Die freche Maskerade mein ich
Florindo Hier gibts keine Maskerade. Die Hauptperson ist mein Freund, ein Mensch der weit über mir steht. Meine ganze Aufgabe ist es, ihn bei dir einzuführen. Er wäre glücklich, dein Mann zu werden, und er verdient dieses Glück
Cristina Sind Sie ein Mensch von Fleisch und Blut oder ein Teufel
Florindo Es handelt sich nicht um mich. Ich bin in dieser Sache die letzte Person.

---

[31]) Vgl. L.I 65–82. Die Episode des einsamen Zimmernachbars erregte bald bei H. Mißfallen: »Ich spreche jetzt mit Kessler die Komödie (Florindo) szenenweise durch, die ganz neu konstruiert wird, mit einer komischen Figur als Bräutigam und Wegfall der peinlichen Szene mit dem Kamin«, (Anfang 1909) Briefe II 355.

[32]) Vgl. L I 207–18. – Von den beiden verworfenen Akten III und IV (Briefe II 281), welche mit dem Schluß von 'Cristinas Heimreise' handlungsmäßig nichts gemeinsam haben, scheint keine Reinschrift mehr entstanden zu sein, obwohl H. noch im August 1908 die Uraufführung als Prosalustspiel für den Januar 1909 angekündigt (Briefe II 258) und im Oktober seinem Komponisten ein »typiertes Exemplar« versprochen hatte (Strauß 42).

Cristina *Ich habe zehn Wochen lang das Bild eines Mannes bei Tag und Nacht vor mir gesehen. Es kommt mir vor wie eine Komödie auf dem Theater, daß ich Ihnen jetzt ins Gesicht sage, daß es ihr Bild war. Auch ist mir wirklich als ob sie's gar nicht wären.*

Florindo *Du hast ganz recht. Jener damals war ein anderer. Laß es dabei.*

Cristina *Ich könnte umsinken vor Scham, wenn ich nicht dem alten Mann dort schuldig wäre* [1.] *ihm diese Minuten der Qual aufzuopfern* [2.] *mich auf den Beinen zu halten.*

[Ms III 19]

Florindo *Du bist stark und selbstlos. Du denkst mit ganzem Herzen an die anderen. Du bist geschaffen, das Glück eines braven Menschen zu machen.*

Cristina *Das haben Sie die Stirn zu sagen, Sie, der Sie mich eines solchen Glückes unwürdig gemacht haben.*

Florindo *Das glaubst du selbst nicht. Du bist mich los und ledig. Es sind 5 Monate her, daß wir uns nicht gesehen haben; die ersten 10 Wochen hast du bei Tag und Nacht an mich gedacht, oder vielmehr an ein Wesen, das von mir einige Züge geborgt hatte* [1.] *und im übrigen die Ausgeburt deiner reinen und heftigen Wünsche war* [2. später darüber:] *mehr der unbewußten Einbildungskraft als der Wirklichkeit angehörte. In diesen 10 Wochen der glühenden Erinnerung hast du dieses Traumbild verbraucht. Ganz ebenso hätte ich, wenn wir miteinander gelebt hätten in diesen fünf* [!] *Wochen glühenden Genießens das Maß Liebe und Hingebung aufgebraucht, dessen meine Natur fähig ist. Das Feuerwerk wäre abgebrannt gewesen und der Anblick des verkohlten Gerüstes hätte dich in Verzweiflung getrieben. Vor diesem einzigen großen Unglück, das dir durch mich hätte begegnen können, hat ein gnädiges Schicksal dich bewahrt.*

Cristina *Was für eine Sprache reden Sie denn jetzt mit mir*

Florindo *Die Sprache eines Menschen, der eine Sache reiflich durchgedacht hat und der sich in der Wiedergabe seiner Gedanken, besonders gegenüber einer Person die ihm teuer ist, Beherrschung aufzuerlegen weiß.*

Cristina *Eine Person die ihm teuer ist. Sie hätten es mit kaltem Blut im [Lokal]blatt gelesen, wenn ich hier in den Mühlbach gegangen wäre.*

[Ms III 20]

Florindo *(näher) Weil ich dich lieb habe, verstehst du mich, weil ich dich sehr lieb hab ist mir der Gedanke unerträglich, daß du dich aus Zorn einem stumpfsinnigen Bauern in die Arme werfen oder aus Schwäche die Braut eines niederträchtigen Mitgiftjägers werden könntest.*

Cristina *Es sind andere Personen da, denen diese Sorge zukommt.*

Florindo *Niemand auf der Welt der dir näher stünde als ich und der eine größere Pflicht und ein größeres Recht hätte, für dein Glück zu sorgen.*

Cristina *Sie sind von Grund auf schlecht und unverschämt dazu.*

Florindo *Nein. Ich hasse die halben Maßregeln. Sie zu vermeiden ist die notwendigste Grundlage meiner Selbstachtung.*

Cristina *Das was Sie bis jetzt an mir getan haben nennen Sie eine halbe Maßregel*

Florindo *Das was zwischen uns vorgefallen ist, ist mir zu teuer*

Cristina *Schweigen Sie*

Florindo *Von mir sehr gerne. Es handelt sich um diesen Herrn, den einzigen Menschen auf der Welt, der würdig ist, dein Mann zu werden und fähig, dich zu einer dauernd glücklichen Frau zu machen.*

Dem hier mitgeteilten Gespräch folgen andere zwischen Florindo und Carlo, Carlo und Cristina, Cristina und dem Pfarrer. Carlo ist von Cristinas Schönheit so überrascht, daß er sich ihrer unwürdig glaubt und sogleich abzureisen begehrt. Doch Florindo weiß dies zu hintertreiben und verschwindet im richtigen Augenblick selber. Carlo bekennt vor Cristina seine Verdüsterungen, die ihm bisher den Anschluß an die Menschen verwehrt und ihn zum Einzelgänger gemacht hatten, und er gewinnt die Sympathie des Mädchens, das seinerseits ein heimliches Grauen vor dem Dasein bekundet. Der Schluß des Aktes stellt das Gelingen von Florindos »Werk« in Aussicht, nachdem auch der Pfarrer sich in feierlichen Worten dafür eingesetzt hat. Das Folgende ist eine Probe aus seinem großen Lob der Ehe am Ende von Akt III:

[Ms III 34]

Pfarrer *Ich muß das Sakrament der Ehe das ehrwürdigste von allen Sakramenten nennen. Du wirst sagen: Was weiß er davon, er kennts nicht und lobts. Aber gerade der Ausgeschlossene kann die ganze Vortrefflichkeit spüren; nur um dessen willen daß er ausgeschlossen ist, spürt er sie tiefer als der, welcher zugreifen darf, wann es ihm beliebt.* [...]

[Ms III 35]

Ein Gefäß wird dir gegeben, dahin der Überfluß deines Selbst abfließen kann. Denn nicht arm ist der Mensch sondern übermäßig reich, und sein Reichtum steckt in ihm, wo er ein Einzelner bleibt, und in dieser Stockung verfinstert seine Seele. Da sind ihm gnädige Möglichkeiten gegeben, sich seines Überreichtums zu entladen, verstehst du mich: das ist für den Vater das Kind, für den Hirten die Herde, für den Kranken der Arzt, für den Seelsorger die Gemeine. Aber diese Entladungen sind nur beschränkte, einzelne, gespannte Augenblicke – Siehst du dort die schwarzen Köpfe der Nägel an der Mauer des Schuppens – sie scheinen dem Auge zahlreich, förmlich übersät scheint die Mauer mit ihnen und doch, zögest du sie heraus, sie hätten Platz in meinen, deinen kleinen Händen.

[Ms III 36]

So ist es mit jenen flüchtigen Augenblicken, in denen der Priester wahrhaft Priester, der Arzt wahrhaft Arzt, der Vater wahrhaft Vater sein darf. Und ihnen entgegen steht jene große erschreckend große Fläche des Lebens.

Cristina *Ja Onkel*

Ahnt dir, mein Kind, daß im heiligen Ehestand die überschwängliche Gnade enthalten ist, über die ganze erschreckend große Fläche des Lebens hin die gleiche Spur zu wirken, als auf den flüchtigen höchsten Augenblicken jener Einzelnen ruht, den spärlichen schwarzen Nagelspuren in der mächtigen weißen Mauer dort drüben?

Ahnt dir mein Kind, daß der gottgegebene Reichtum deines Innern überströmen will aus tausend Adern, daß ein Verlangen der Seele in dir ist, das weit alles süße taumelige Verlangen der Sinne [gestrichen: *und der Träume*] *überfliegt wie der Adler den Schmetterling, einem Menschen wohlzutn von Stund zu Stund, von Augenblick zu Augenblick, bei ihm zu stehen in den Stunden seiner Schwachheit seine Wunden zu waschen mit dem Wein und dem Öl deiner Liebe und ihn zu nähren mit der Kraft der Seele in den Augen,* [*der*] *Last* [*seiner*] *Härte und seines Stolzes ihn zu entledigen ohne daß er weiß wie ihm geschieht, ihn zu verwandeln*

und dich mit ihm zu verwandeln von Jahr zu Jahr von Tag zu Tag, zu geben und zu empfangen bis daß du nicht mehr zu unterscheiden vermagst zwischen Empfangen und Geben (die Stimme versagt ihm)

Cristina *Onkel! Dir wird schwach*

Pfarrer *Das Fleisch ist schwach aber der Geist ist voll Verlangen, dich zu überreden, mein gutes einziges Kind. Laß mich nicht von hinnen fahren und* [gestrichen: *dich einsam zurücklassen*] *wissen daß du nicht allein bist.*

Der vierte Akt von F I zeigt die Hochzeitstafel mit Carlo und Cristina, Pasca und den Mägden, mit Pfarrer, Arzt und übrigen Gästen. Carlo berichtet von einem Brief seiner Schwester Henriette, jener heimlichen Geliebten Florindos, als deren Botin im ersten Akt die Unbekannte dem Verführer in die Arme läuft[33]). Sie ist im Kloster und hat nun dem Bruder den Schlüssel zum Verständnis seines ihm immer noch unfaßbaren Glückes gegeben: Ihr Nonnentum sei ein stellvertretendes Opfer zum Wohle von seiner und Cristinas Ehe. Zur Belustigung der Gäste erscheint sodann, von Hymen geführt, ein maskiertes Paar am Fest und feiert, unerkannt, symbolisch das Ereignis[34]):

Im Geschmack des Rokoko gekleidet, tanzen Philemon und Baucis singend einen Tanz der ewigen Jugend und unverbrüchlichen Gattentreue. Sie weisen den ihnen von Hymen gebrachten Spiegel zurück, der nur das physisch wirkliche Bild des Alters zeigt, und überlassen sich ganz dem reinen Gefühl des Geliebten. Am Schluße ziehen sie die Neuvermählten als ihr verjüngtes Ebenbild in einen Reigen zu viert und müssen sich ihnen zu erkennen geben:

Florindo, der Erfinder des Ballettes, ist Philemon; die Unbekannte, seine jetzige Geliebte, ist Baucis. Trotz Cristinas Widerstand gewährt Carlo dem unerwartet aufgetauchten Freund, dessen frühere Rolle er ja nicht kennt, einen Tanz mit seiner jungen Frau. Doch da drängt die eifersüchtige Unbekannte den wieder für Cristina entflammten Florindo zur Seite und erfährt sein Geheimnis: daß er nicht nur Henriettens, sondern auch Cristinas Geliebter gewesen sei und sich somit an Carlo doppelt, als Verführer der Schwester und der späteren Frau, verschuldet habe. Sie berichtet nun von einem Angsttraum ihrer ins Kloster geflüchteten Freundin, welche befürchte, Carlo werde sich an Florindo vergehen, wenn er dessen Doppelrolle erfahre. Florindo wird unruhig; er ist überzeugt, daß ihn Carlo tötet, falls Cristina dem Gatten in der Hochzeitsnacht die Wahrheit gesteht[35]).

---

[33]) Vgl. L I 21–64.

[34]) Es handelt sich um H's Fassung jenes in seinem Brief vom 10. November 1908 genau beschriebenen Ballettes, dessen Idee von R. A. Schröder stammte; vgl. Briefe II 346–47 und Anm. S. 394.

[35]) Es erweist sich somit die in Akt I durch die Unbekannte vorgetragene Geschichte des von Carlo nach vier Duellen getöteten Nebenbuhlers Papafava als Exposition der hier erzeugten Spannung; vgl. L I 75 – 82.

Bauerntänze, ein Polterstreich und tiefsinnige Gespräche füllen die Nacht. Im Morgengrauen erscheint plötzlich Carlo und dankt dem Freund für alle erwiesene Güte. Ihm sei an Cristinas Seite, als habe er ihre Liebesworte schon einmal gehört; daraus schließt er auf das Walten höherer Mächte, die sie als Mann und Frau von jeher füreinander bestimmt[36]). Cristina hat geschwiegen; aber sie verlangt, ohne noch einmal zu erscheinen, daß Carlo diesen Freund entlasse. Sie seien es ihrem Glücke schuldig, nicht mehr nach rückwärts zu blicken. Florindo wirft sich der Unbekannten in die Arme und verschwindet.

Damit endet die Urfassung. Ein Blick auf die Vorlage läßt sofort erkennen, welche Verzauberung der Stoff unter Hofmannsthals Hand erfuhr:

Aus Casanova wird Florindo, ein Ekstatiker und Märtyrer der Leidenschaft, der im immer wiederholten Liebeserlebnis der Ewigkeit im Augenblicke nachjagt. Um seine »Hochzeiten« vor der Profanierung zu bewahren und die Endlichkeit seiner Liebeskraft zu überspielen, unterbricht er im Höhepunkt den menschlichen Kontakt und rettet so den Augenblick hinüber in ein Bild, wo er ihn ungeschmälert zu besitzen hofft[37]). Dennoch rächt sich das Leben auch an diesem Magier des Momentes dafür, daß er die conditio humana durch Negation der Zeit verleugnet. Auch er, der zuletzt einer Aufhöhung der Gegenwart durch Erinnerung oder Hoffnung bedürfen sollte, ist nicht gefeit gegen Trauer um Verlorenes oder Sehnsucht nach Unerreichbarem. Und diese treiben ihn zurück zum realen Gegenstand seiner Wünsche, auf den er nicht zu verzichten vermag. Auch er besitzt ein Gedächtnis, das ihn bedroht, sobald er aus dem Strudel der Begegnungen heraustritt: Nach seinem von einer pathetischen Geste begleiteten Ausruf (bei der ersten Trennung von Cristina in Akt I): »Jedes Wort, jeder Blick bleibt da!«[38]), steht, nur im Ms, der Zusatz:

Aber werde ich darüber weniger elend sein? vielleicht umso elender!

Und die Stelle: »Gräßlich ist Einsamkeit. Ein Mensch fällt in Verzweiflung, wenn er einsam ist«[39]) lautet im Ms unverhüllter:

Ich falle in Verzweiflung wenn ich einsam bin.

Durch seine Sprache aber geht der Hauch eines himmlisch-sinnlichen Taumels, als hätte ein aus Hofmannsthals Gedichten fast völlig ferngehaltener Bereich hier beredtesten Ausdruck finden sollen.

---

[36]) Wohl kaum je entwarf H. einen farcenhafteren Umschlag ins Antimetaphysische: Die vermeintlich prädestinierte Verbindung ist das »Werk« Florindos, und Carlos Idee einer präexistenten Begegnung mit Cristina hat darin ihre groteske Ursache, daß er als Zimmernachbar ungewollt Ohrenzeuge ihres ersten Liebesglückes war; vgl. L I 75–82.

[37]) Vgl. Ms III 19.

[38]) L I 151.

[39]) L I 233.

Aus diesem biederen Ersatz-Bräutigam der 'Memoiren' wird der mit seinem Schicksal zerworfene Hypochonder Carlo, welcher nur dank Cristinas Sympathie (und Florindos Mittlerdienst!) zur menschlichen Gemeinschaft zurückfindet.

Aus »Christine«, jener bezaubernden Unschuld, wird bei Hofmannsthal ein tiefinnerliches Frauenwesen, das sich weder täuschen noch überreden läßt, sondern den Schmerz verwindet, das Gemischte des Lebens annimmt und sich zum Schweigen entschließt, um die glückliche neue Gegenwart nicht durch Vergangenes bedrohen zu lassen.

Vor der Verwandlung des lächerlichen, naiven Dorfpfarrers der 'Memoiren' in seinen Don Blasius/Don Biasio machte sich der Dichter folgende Notiz:

Pfarrer: Naturmensch, Zweifler an der Kultur. Christlicher Rousseauist.

Er ist Weltheiliger und besitzt eine beim symmetrischen Bau des Ganzen höchst bedeutsame Gegenfunktion: Während Florindo, als Verführer, Cristinas erotische Initiation in die Ehe vollzieht, lenkt der Pfarrer das Mädchen durch geistliche Unterweisung und die heilige Handlung der Trauung auf sie hin. Beide, der Priester im Amt als Sachwalter des Himmels und Florindo durch Spiel und Tanz als Anwalt der Erde, stiften und preisen gemeinsam das zeitüberwindende, die fließenden Lebenskräfte bindende Wunder: Cristinas und Carlos Ehe. *»Sic vos non vobis«,* lautete einer der sehr deutlichen und wohl deshalb wieder fallengelassenen Titel der Urfassung: »So arbeitet ihr, aber nicht für euch selbst.« Hier laufen die Fäden zusammen: Jeder, auch der Abenteurer, hat seine Funktion im Ganzen des Daseins[40]! Die beiden um das Tiefste der weltlich-kirchlichen Institution der Ehe Wissenden aber haben an ihr nicht teil, der in den Augenblick entfliehende Florindo

[40]) Seit der durch Naef (K. J. Naef: H v H's Wesen u. Werk, Zch. u. Lpz. 1938) mit Nachdruck vertretenen Tendenz der ethischen Rechtfertigung des Dichters scheinen manche Begriffe (das Soziale), die nur Zeichen sind, oft zu wörtlich verstanden und Gestalten (Florindo), die vornehmlich Verkörperungen darstellen, zu moralistisch gedeutet. Gerade bei Leitthemen wie Ehe, Kind, Amt, Werk liegt unter dem Sittlichen noch ein Tieferes, Archetypisches versteckt und wird leicht übersehen. »Das Gesellschaftliche kann und darf man nur allegorisch nehmen« (BdF 28); »Der Abenteurer eine mythische Figur« (Ad me ipsum S. 377)! H. äußerte, ihn interessiere hier »ein Mensch, der leicht weitergeht – wie über einen Sumpf – wo jeder andere einsinkt« (Herbert Steiner: Erinnerungen an H., in: H. A. Fiechtner: H v H Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde, Wien 1949, S. 193; fortan zit. Fiechtner). Dieses Urbild war sehr fruchtbar: Schauplatz der beiden Casanova-Komödien ist die Lagunenstadt Venedig. Der erste Abenteurer heißt »Weidenstamm«, ein Sumpfbaum. Sumpf bedeutet Promiskuität, hetärisches Prinzip. Sein sozialer Ausdruck ist das Dirnentum, in beiden Stücken durch je zwei Frauen vertreten. In diesem Bereich ist die sonst kunstfremde Untersuchung von Wyss sehr aufschlußreich (Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung H's, Zch. 1954).

aus zuviel Diesseitigkeit, der ins Ewige strebende Pfarrer aus zuviel Jenseitigkeit; auf den Abenteurer warten Reisen und neue Verstrickungen, auf den Geistlichen Tod und Erlösung.

Die zwei von Hofmannsthal miteinbezogenen Frauenfiguren, Henriette und die Unbekannte, sekundieren die Männer in ihrer komplementären Tendenz: Henriette nimmt als Nonne vom Kloster aus durch Briefe und Gebete Anteil am Wohl des Paares; die Unbekannte, von Florindo dem Gatten entführt, indem sie den Abenteurer am Schlusse Cristinas Nähe entzieht. Den drei Geliebten Florindos, der Nonne, der Vermählten und der Ungetreuen, stehen, durch Bindungen des Blutes und der Freundschaft verknüpft, am Schlusse die drei Männer gegenüber: der Priester, der Gatte und der Abenteurer. Diese streng allegorische Konfiguration wurde, durch Aufgabe des Gestalten-Gleichgewichtes, in allen späteren Fassungen aufgehoben oder doch verschleiert[41]).

Auch das antikische Ballett im vierten Akt ist in seiner spielerischen Geometrie voll tieferer Bedeutung: Die bloße Spiegelwirklichkeit des Alters wird entkräftet durch das wahrhaftigere Gefühl einer unzerstörbaren Jugend, getragen vom ewigwaltenden Eros, der das mythische wie das zeitliche Paar zueinandergeführt hat und beschützt. Diese Dichtung, das Einzelne im Licht des Allgemeinen erglänzen lassend, ist Florindos zweites »Werk«; der Abenteurer entpuppt sich hier am Schluß als potentieller Künstler[42]). *»Er macht seine Sache wie ein rechter Komödiant«,* meint Cristina vom Darsteller des Philemon, noch bevor sie ihn erkennt. Es komme ihr vor *»wie eine Komödie auf dem Theater«,* daß er ihr so noch einmal gegenübertrete, hat sie schon beim ersten Wiedersehen in Akt III geäußert[43]). Indem sie ihn aber als Spieler begreift, da ihr der Mensch Florindo ein Teufel scheint, ist bereits der tödliche Ernst des Konfliktes behoben und die komödienhafte Lösung angebahnt. Hier darf der Gattungsname uns nicht irreführen: Hofmannsthals Lustspiel hält sich in der schwebenden Mitte des *γλυκύπικρος*, auf halbem Wege zwischen der Tragödie und dem Schwank. Die Viererkon-

---

[41]) »Unterirdische Übergänge« führen von hier zum 'Jedermann' und zum 'Welttheater' und werfen neues Licht auf H's Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Theater: Seine Liebe zur Allegorie konnte weder in den Griechendramen noch in der Prosakomödie in einem adäquaten stilistischen Rahmen fruchtbar werden, wohl aber im Mysterienspiel!

[42]) Auch in 'Der Abenteurer und die Sängerin' ist der Held ein »Autor« (Ad me ipsum S. 361). Trotzdem entsteht ein verzerrtes Bild, wenn man, wie Grether, das Abenteuerliche als H's dichterische Grundsubstanz erklärt (Ewald Grether: Die Abenteurergestalt bei H v H, Euphorion Bd. 48, 1954). Der Abenteurer ist, wie Rey mit Nachdruck berichtigt hat, »nicht der Prototyp des Dichters«, sondern nur »e i n e seiner Abwandlungen« (William H. Rey: Dichter und Abenteurer bei H v H, Euphorion Bd. 49, 1955, S. 61).

[43]) Vgl. Ms III 18.

stellation der Hauptfiguren und ebenso der merkwürdige, vieraktige Bau des Stückes in der Urfassung erhellen, wie sehr sich auch in diesem Fall der Stoff nur schwer dem dialektischen Prozeß ausliefern ließ, wie stark ihn zuerst das den vitalen Wurzeln von Hofmannsthals Dichtertum entsprungene Gesetz im Banne hielt, welches bewirkt, daß seine Werke mehr enthüllen als erreichen, daß sich das Werden immer nur allmählich aus dem Sein ergibt[44]).

Thesenhaftigkeit scheint ein Hauptzug von F I zu sein; sie hinterläßt gelegentlich den Eindruck noch nicht restlos gelungener Verkörperung. Doch es muß angenommen werden, daß Hofmannsthal noch manche der hier so leicht exponierbaren ideellen Fixationen gelockert, aufgehoben oder verkleidet hätte, wäre das Stück in dieser Fassung zum Druck gelangt. Ein Vergleich der vom Dichter zu Lebzeiten veröffentlichten Abschnitte mit den ihnen vorangehenden Manuskripten führt zu diesem Schluß. Hofmannsthal pflegte seine Texte bei der Korrektur fast ausschließlich zu kürzen. Unzählige Male nahm er im selben Werk Stellen zurück, milderte oder verharmloste, wo eine Formulierung im Entwurf – nach seinem Wort – das avisierte Problem gleichsam »rücklings« erlegt hatte.

Eine Auswahl von Varianten, welche in keinem der gedruckten Teile Aufnahme fanden, soll diesen sich ständig wiederholenden Vorgang illustrieren[45]):

nach: Henriette liebhabe. L I 40, Z 9 v o)

[V 1] *Unbekannte: Mißbrauchen Sie doch dieses Wort nicht so.*
Florindo: Ich mißbrauche weder dieses Wort noch vergehe ich mich gegen das grenzenlose Mysterium welches sich darunter verbirgt[46]).

(nicht lokalisierte Notiz)

[V 2] *Unbekannte: Wenn es aber wirklich ist*
Florindo: Dann scheint mir unter jedem gewöhnlichen Wort ein Abgrund des Entzückens zu lauern.

---

[44]) H. sagte über seine Opern: »Es wird nicht etwas auf einer dritten Stufe, nach Satz und Gegensatz, erreicht – sondern es tritt etwas heraus, es enthüllt sich etwas« (Walther Brecht: Gespräch über die 'Ägyptische Helena', Fiechtner S. 340); und so empfand er auch Goethe: »Eigentlich geschieht nichts. Es entschleiert sich etwas« (P II 221). – Max Mells Vergleich zwischen H's und Grillparzers entlastender Tendenz zum Lustspiel, aus einer primär tragischen, weil auf das Erhalten gerichteten Grundstimmung heraus, hat sich als berechtigt erwiesen, aber nicht seine Feststellung: »Grillparzer geht es um eine These, H. um komische Masken« (Max Mell: H's Werk, Neue Rundschau Jg. 40, 1929, S. 638). Zur Figurenkonstellation bei H. vgl. Richard Alewyn: Andreas und die 'Wunderbare Freundin', Euphorion 49. Bd. 1955, 477–479.

[45]) Da L I nur den ersten Teil des ersten Aktes von F I wiedergibt, werden als Notlösung die sich auf die zweite Akthälfte beziehenden Varianten an den Text von F II angeschlossen; vgl. Anm. 25. Ihre Numerierung stammt vom Verf.

[46]) Ähnlich wieder aufgenommen in 'Florindo', S. 49.

(nach: in sich faßt. L I 42, Z 12 v u)

[V 3] *und wovon* [.] *das zergehende Nachgefühl, die letzte goldene Erinnerung noch den der sie einatmet, mit Beseligung durchschüttert bis in die Finsternis seiner Sterbestunde.*

(nach: zu Geschöpf? L I 42, Z 3 v u)

[V 4] *Ist es nicht um den Verstand darüber zu verlieren daß wir herumtaumeln würden wie in einer Hölle wenn uns das unbegreifliche Wesen da droben das nicht zugeworfen hätte*[47]).

(nach: zu fühlen. L I 44, Z 2 v o)

[V 5] *Unbekannte: Solange bis*
Florindo: Mein Gott solange bis die Zauberkraft mit der uns die Natur zu Göttern emporgesteigert, ebenso unbegreiflich erlahmt als sie unbegreiflich in uns hervortrat.

(nach: treten sah, L I 44, Z 7 v o)

[V 6] *diese Anrede in einer stummen Seelensprache, die nur über dieses einzige Zeichen verfügte.*

(nach: man weiß – L I 45, Z 4 v u)

[V 7] *Wollen Sie so platt sein, das mit der Elle zu messen was seinen Gesetzen nach Ewigkeit in Augenblicke preßt und uns herausreißt aus der öden Sklaverei – was Ewigkeit in Augenblicke preßt.*

(nach: zu werden! L I 46, Z 8 v o)

[V 8] *Fühlst du es nicht im voraus mit einer Art von Furcht und ist nicht diese Furcht selber eine Wollust? Wird dir nicht jedes Mal bevor du aus dem Haus gehst* [*mir*] *zu begegnen zu Mut als ob du sterben und aufs neue lebendig werden solltest*[48])

(nach: Ecke verschwinde. L I 46, Z 12 v u)

[V 9] *Ich habe nicht gelernt meine Entzückungen abzumessen und einen Rangstreit abzuhalten zwischen den Stunden wo ich glücklich bin.*

(nach: nahe ist. L I 47, Z 9 v o)

[V 10] *daß es sich in mir hebt wie eine Welle vorweggenommener Seligkeit.*

(statt: Sie haben mein Herz klopfen gemacht. L I 56, Z 6 v o)

[V 11] *Ich hatte Sie in diesem Augenblick lieb als ob Sie sich mir gegeben hätten*

(Einzelnotiz)

[V 12] *Florindo I*
Ich liebe das Geld und die Weiber. Es sind die Regenten des Lebens und Statthalter der Natur. Dadurch daß wir das Geld erfunden haben stehen wir überm Vieh. Ich begehre und verachte das Geld wie die Weiber – bald laufts mir nach bald versagt sichs[49]).

(nach: Betrogen? L I 115, Z 3 v o)

[V 13] *Willst du dem Geist der Träume Vorschriften machen der uns namenlos selig macht und uns wenn wir erkaltet sind wieder zur Seite wirft*[50]).

---

[47]) Ähnlich 'Florindo', S. 53.

[48]) Ähnlich 'Florindo', S. 56–57.

[49]) Diesen Monolog hält Florindo nicht, aber er wird Handlung in der Szene, wo er eine am Erscheinen verhinderte Geliebte (Henriette) durch deren Freundin (Unbekannte) ersetzt und deren wohltätiger Laune seine ganze Barschaft opfert, obwohl er in Geldnot ist und gleichzeitig zu borgen sucht; vgl. L I 48–55.

[50]) Im Druck wurde daraus: »Wollen Sie dem Geist der Natur Vorschriften machen? – [...] Der uns glühen macht und uns, wenn wir erkaltet sind, wieder wieder zur Seite wirft?« L I 45–46.

(Notiz zu L I 138 oben)

[V 14] *Cristina: Ach ihr habt Geheimnisse*
Florindo: Wenn Ihr wolltet, ich könnte Euch alberne Geschichten erzählen – aber ich könnte sie nicht erzählen – alles fällt ab – es gibt keine Erinnerung mehr: nur die Gegenwart i s t!

(statt: Ich habe fünf Minuten vor mir. Grenzenlos. Man könnte mir geradesogut sagen, ich habe noch fünf Minuten zu leben. L I 138, Z 7 v u)

[V 15] *In fünf Minuten entscheidet sich das Schicksal eines Kaiserreiches, in fünf Minuten schlingt das [Chaos] eine tausendköpfige Stadt hinab – in fünf Minuten kann man auffliegend aus der Nacht der Verzweiflung den Gipfel der Seligkeit erklimmen, fünf Minuten sind nichts? wie? Fünf Minuten sind alles*

(nach: geschieden wäre. L I 449, Z 4 v o)

[V 16] *Die alte Streitfrage, mein junger Herr, nomina ante res oder res ante nomina. Sie wissen das besser als ich, Sie sind ihrer Schule näher. Da haben Sie mich in die Enge getrieben mit Ihren Gegensätzen Ordnung und Unordnung, da haben Sie mir* [.]. *Wie aber wenn die beiden gar nicht so auseinanderzuhalten sind. Wenn es in diesen zarten Dingen des alltäglichen Lebens gar keine solchen Gegensätze gäbe*[51]).

(statt: Halt, Halt, mein Herr. Da eben gilt es: da gilts wie beim braven gehorsamen Pferd, den letzten Anzug des Zügels zu fühlen. L I 144, Z 11 v u)

[V 17] *Halt halt mein Herr. Da eben gilt es sich der Leitung des zartesten inneren Gefühls in Demut zu überlassen. Da gilts wie beim braven Pferd, den leisen Rückzug des Zügels zu fühlen...*

(nach: du tust! L I 145, Z 1 v o)

[V 18] *Da möchten Sie jetzt glauben, das Kind wäre die Sanftmut selbst. Wäre aber auch wieder ein vorschnelles Urteil. Der kleine Kopf da kann hart sein wie Eisen. Nirgends eine reinliche Scheidung. Sehen Sie da tun* [.] *die Leute groß mit Gescheitheit und Dummheit. Ist denn dumm und gescheit so schön auseinandergeteilt wie schwarz und weiß? Ich glaub es nicht. Für meine alten Augen ist alles im Übergang, alles im Fluß. Aber da haben Sie dies große Wunder: ein Mensch, ein atmendes Geschöpf, ein Sprengel Gottes, eine Unendlichkeit, ein Eins und Alles, von sieben Häuten umschlossen*[52]).

Als gemeinsames Merkmal der vorangehenden Varianten ist leicht festzustellen, daß fast in allen Fällen eine anfänglich durch die Figuren vorgetragene Analyse von Gefühlen oder Gedanken wieder zurückgenommen wurde. Extreme Formulierungen, vor allem des mystisch-erotischen Bereiches, hat der Dichter in der Endfassung getilgt (V 15); ein physisches Zeichen (V 11) oder ein bloßes Bild (V 17) vertreten zuletzt allein an der Oberfläche das in der Tiefe nur mehr anklingende Unsagbare. Auf dem Umweg über das Abstrakte scheint Hofmannsthal oft erst eigentlich zur Gebärde gelangt zu sein (V 7, V 12 mit Anm.).

[51]) Kurz vorher (448, Z 3 v u) hat L I irrtümlich »bestechlichste« statt, wie Handschrift und Erstdruck (S. 19), »bestechendste« Erfindung.

[52]) Das Wissen um Heraklits παντα ρει, das Gefühl des εν και παν und der Wunsch nach dem totum simul, aber auch das hier nur angedeutete Zwiebelgleichnis (»von sieben Häuten umschlossen«), sind geheime Zeichen, die eine Welt von Bezügen aufleuchten lassen.

Eine letzte Gruppe von Varianten soll das hier Angedeutete noch konkreter illustrieren:

Florindos Schilderungen des Liebesentzückens gipfeln im Entwurf meist in irgendeiner mystischen Kreuzung des sinnlichen und religiösen Bereichs. Wir geben zwei Beispiele solcher Vermischung (V 19, V 20) und lassen ein Redestück aus dem Ms zu F II folgen, das die groteske Zuspitzung des Problems enthält und ebenfalls wegfiel (V 21):

(Florindo zu Antonia, die den Kapitän nicht mag; F II)

[V 19] *Du wagst es zu knausern? Du kannst die Gemeinheit haben was zu unterschlagen. – Du wütest ja gegen dich selber. Minder Wahnsinnige hab ich in Stock und Eisenketten gesehen. Geweihte Priesterin der Liebe, willst dich selber unters Vieh herabwürdigen mit fluchwürdiger Bosheit. Und ich weiß was in dir ist – deine ganze* [*Schwere*] *wird Wonne –*

(Florindo zu Carlo in Akt II von F I)

[V 20] *Und wer einmal gesehen hat wie ein Stab aus hartem starrem Felsen einen Wunderquell springen läßt – der wirft sich nieder und betet den Stab an und den Priester, dessen Hand ihn schwingt, und baut sich über diesem Quell seinen Tempel und sucht kein anderes Heiligtum*

(nach: alter Mann. L I 92, Z 4 v o)

[V 21] *Pedro: Keine Verwünschungen! Sichergewiß keine bösen Zaubersprüche. Wollen immer betrachten heutzutage wir Christen das Werk der fleischlichen Vereinigung als eine lästerliche Sünd! Sichergewiß! Galooh!*

Nicht nur Erotisches wurde im Laufe der Ausarbeitung zurückgenommen oder gemildert. Sehr schön ist an einigen Stellen die fortschreitende Konzentration auf theaterwirksame Gesten und Gebärden, bis zur völligen Verschleierung der Symbolik, zu beobachten.

Florindo spricht vor Cristinas Abreise aus Venedig im Ms zu sich selber und darauf zum kleinen Briefboten:

(nach: das andere. L I 138, Z 4 v u)

[V 22] *Ich glaube, ich habe bei allen Frauen, mit denen ich mich im Leben aufgehalten habe, nichts getan als krampfhaft nach dieser einen gesucht. Es kann sein aber es entzieht sich meiner Vergleichung, denn es gibt keine Erinnerung mehr. Alles fällt ab. Ich habe die Kraft sie zu sehen. Das saugt meine ganze Seele auf.*

(nach: das ausrichten? L I 155, Z 6 v u)

[V 23] *(mit Bezug auf Teresa) Richt aus, daß ich mein ganzes Luderleben satt habe daß mich jetzt einmal der Ekel angeht vor der ganzen Stadt in der unserein nicht leben kann ohne auf Schritt und Tritt in solche Geschichten hereinzukommen, daß ich in einen Wald* [*möchte*]*, oder aufs Dorf*

(Einzelnotiz)

[V 24] *Richt aus, daß mich ekelt vor der ganzen Stadt, wo ich auf Schritt und Tritt Liebschaften hab, daß ich in Wald möcht, aufs Dorf (auch wütend gegen Teresa hin)*

Florindos Gefühl, in Cristina das reine Urbild seiner Träume gefunden zu haben, zeitigt einen Abscheu vor den unreinen Abbildern des Weiblichen,

mit denen er sich bisher begnügte. Dies findet schließlich seinen komprimierten Ausdruck in jenem (bei Casanova fehlenden) Sprung ins Boot (L I 156).

Wenn Florindo das Spiel der ehelichen Treue dichtet, die er im Leben nicht zu halten vermag, so liegt in seiner Herrschaft über das Wort eine Möglichkeit des Betrugs. Wo immer ein Gefühl sich zur Aussage verfestigt, ist die Gefahr einer Verfälschung da; sie ist am drohendsten, wenn diese Aussage schriftlich fixiert wird, im Brief, einem Dokument, welches dem flüchtigsten Seelenzustand künstlich Dauer verleiht[53]). Es gehört nun zu den äußeren Eigenschaften Cristinas, zu ihrer »Oberfläche«, daß sie (wie schon in den 'Memoiren') als ungebildetes Landmädchen nicht zu schreiben versteht; für alle mit Hofmannsthals Symbolwelt Vertrauten aber schimmert hier auch ein »Tiefes« durch: Unkenntnis der Schrift ist Zeichen der Ganzheit, des Zusammengehens von Gefühl und Gedanke, von Eros und Ethos[54]). Wie Florindo ihr im dritten Akt von F I den Bräutigam bringt und vorstellt, beginnt sie mit diesem das folgende Gespräch:

[V 25] *Cristina: Sind Sie vielleicht auch ein Schreiber wie ihr Freund da?*
Carlo: Ich bin einer, ich habe ein kleines Amt in der Kanzlei des Arsenals aber er –
Cristina: Er ist doch ein Advokatenschreiber
Pfarrer: Nein denk dir, das war nur ein Scherz des Herrn Florindo
Florindo: Den ich Ihnen gegnüber doch schon damals aufgeklärt und zurückgenommen habe.
Cristina: Damals, wann sollte das gewesen sein? da müsste ich mich doch erinnern können – und kann mich doch in Gottesnamen auf nichts Ähnliches besinnen.

Wohl wissend, daß er es nicht ist[55]), bezeichnet sie Florindo als »Schreiber« und spricht damit ihr Urteil über alle, welche das Innen und das Außen, nach einem Wort des Dichters, »getrennt laufen lassen«[56]).

Noch andere Stellen deuten im Ms auf diesen Zusammenhang zwischen dem Geschriebenen und der verlorenen Unschuld: Wie Pasca das nächtliche Beisammensein der Liebenden entdeckt hat, entspinnt sich folgendes im Druck fehlendes Gespräch:

---

[53]) Vgl. Claudios Verse an den Tod über die »Pakete geordneter alter Briefe«: »Meinst du, ich hätte je gespürt, was die-/Gespürt, was ich als Antwort schien zu sagen?!«, G 212 (2. A. 1952).

[54]) Vgl. die vieles hier einzeln Belegte schon in großen Zügen entwerfende Arbeit von Rey, der ich zu Dank verpflichtet bin: William H. Rey: Eros und Ethos in H's Lustspielen, DVjs. 30. Jg., 1956.

[55]) Vgl. L I 216, Z 2 v u.

[56]) Mesa p. 25. Hier wirkt im Hintergrund eine der dem Dichter liebsten Formeln, Lichtenbergs »Der Mensch muß sich als Ganzes regen« (nach Addisons »The whole man must move at once«). Sie enthält sein ganzes Ringen nach dem Einklang von Denken, Fühlen und Tun. Während viele seiner Frauenfiguren, wie Maria Theresia, noch »in allem sehr ganz« sind (P III 392), droht vor allem den Männern die große Gefahr, wie Julian im 'Turm', in eine »satanische Trennung« zu verfallen (D IV 43 und 348).

(nach: soviel Übermut? L I 214, Z 10 v u)

[V 27] *Pasca: Jesus Maria wie hat es denn nur so weit kommen können mit diesem Mädel – Florindo: Weil sie nicht schreiben gelernt hat, das ist alles! Sonst wäre ich ihr nicht nachgelaufen!*

(frühe Einzelnotiz; Lindor = Florindo)

Man hätte sie müssen schreiben lernen lassen dann wäre es zu dem allem nicht gekommen

(nach: für mich haben. L I 216, Z 6 v u)

[V 28] *Cristina: Ich wollte die Papierzettel blieben hier [bei] der Pasca und du nähmst mich in einem Seidentüchel mit*
Florindo: (nimmt die Zettel) [57])

Das substilste Spiel setzt hier die beiden Ebenen voneinander ab. An der Oberfläche: Weil Florindo nicht hoffen konnte, brieflich die Verbindung mit der des Schreibens unkundigen Cristina aufrechtzuerhalten, mußte er, um sie nicht aus den Augen zu verlieren, ihr auf dem Fuße folgen. In der Tiefe: Er ist ihr aber nur darum »nachgelaufen« (V 27), weil ihn ihre Reinheit und Ungeteiltheit, wofür ihr Nicht-schreiben-können als Zeichen steht, so restlos bezaubert hatte. Da die Ehe amtlicher Bewilligung mit Siegel und Vertrag bedarf (Casanova muß, wegen der Fastenzeit, einen päpstlichen Dispens beschaffen), reist in F I Florindo mit Cristinas Papieren nach Venedig. Das Mädchen aber weiß insgeheim, daß nur ihre Nähe ihn bindet und traut den »Papierzetteln« nicht, die nun ihren Platz einnehmen (V 28).

Da für Hofmannsthal das Libretto einer oft schwer errungenen, letzten Stufe der Verkürzung und Verleichtigung entsprach – er war der Überzeugung, es müsse »weitmaschig« sein [58]) – ist kaum verwunderlich, daß ihm die Urfassung seiner Komödie dazu nicht tauglich schien. Als Ersatz entstand ab Frühjahr 1909 'Der Rosenkavalier', gleichzeitig mit der nun ganz für die Sprechbühne gedachten 'Cristina'. Offenbar mit Hilfe des Grafen Kessler wurde aus dem melancholischen, jugendlichen »Carlo Bomparin« der Kapitän »Tomaso Bomparin«, jener herzensgute, derbkomische Fünfziger auf der Heimreise aus »Hinterindien«, den wiederum Florindos Vermittlerkünste mit dem ebenfalls heimreisenden Mädchen zusammenbringen. Die Einführung Pedros, der die Rolle Pans übernimmt, die Liebe entmystifiziert und durch seine Werbung um die Magd und Witwe Pasca das Hauptmotiv auf der Dienerebene wiederholt, brachte eine weitere Vermehrung der Lustspielelemente [59]). Die Preisgabe einiger Episoden im ersten Teil [60]) und

[57]) Vgl. den ersten Abschied in Akt I, wo sie ihm »alles« verspricht, während er die »Adresse« anbietet; L I 152.

[58]) Egon Wellesz: H. und die Musik, Fiechtner S. 230.

[59]) In den Notizen ist Pedro der Sohn einer javanischen Prinzessin und eines Europäers. Er wurde im Urwald geboren und von den Jesuiten erzogen! Ähnliche, am Schluß geheimgehaltene »Vorgeschichten« besitzen die meisten von H's Lustspielfiguren.

[60]) Akt I: 'Florindo und die Unbekannte'; der Streit mit den Sängerinnen, L I Anhang S. 438–45. Akt II: 'Die Begegnung mit Carlo'.

der Wegfall der Hochzeit am Schluß zeitigten eine wesentliche Straffung und führten die romanhaft breite Urfassung über in 'Cristinas Heimreise' von 1909 (F II). Florindos glühende Erotik erscheint darin gedämpft, die Rolle des Pfarrers verharmlost. Die Unbekannte, die Nonne, der Arzt und ein in Cristina verliebter, mit Florindo als Lakai fortziehender Sohn der Magd Pasca sind verschwunden. Die symmetrische Strenge der Konfiguration ist aufgehoben, die geheimen Allegorien sind nun ganz versteckt. Zwei Beispiele dafür: Ohne Zusammenhang erwähnt Florindo vor dem Kapitän die Fabel von Philemon und Baucis [61]). Diese Andeutung enthält jetzt alles, was früher in Akt IV in jenem Ballett didaktisch-spielerisch ausgebreitet worden ist! Und wenn Cristina bei ihrer flüchtigen letzten Begegnung mit dem Abenteurer, als sie und der Kapitän schon Verlobte sind, vom ewig reisenden Florindo sagt: »Ach keinem auf der Welt hat der was weggenommen. Nie hat dem nichts gehört« [62]), so charakterisiert sie auf unscheinbar-tiefsinnige Weise sein immer begehrendes, niemals beständiges Spieler- und Komödiantenwesen, das in F I in mehreren Szenen sinnenfällig zum Ausdruck kam.

Wie tief die Metamorphose war, die Hofmannsthals Stück beim Übergang zur zweiten Fassung erfuhr, wird erst sichtbar werden, wenn einmal der ganze Text von F I zugänglich ist. Der ethische und künstlerische Wert der nun (dank der neuen »Gesammelten Werke«) leicht erreichbaren längeren 'Cristina' ist schon in zahlreichen Arbeiten gewürdigt worden [63]). Als Zeuge des Opfers an Glanz und Jugend, das Cristina bei ihrer »Heimreise« ins Herzhafte und Verläßliche in F II, bringen muß, begleitet das Spiel ein leiser Hauch von Wehmut und Ironie. Ein ähnliches Opfer, nur anderer Art, hatte auch der Dichter zu bringen, als er seine Florindo-Komödie in eine Cristina-Komödie verwandelte: Einer übernommenen Fabel äußerlich bis ins Detail treu, war er in F I offenbar noch nicht bereit, sich nur des im Lustspiel allein erträglichen mittelbaren Ausdrucks von »Tieferem« zu bedienen. Durch ihr Handeln einerseits der frivolen und zeitweise plötzlich makabern Welt Casanovas verhaftet, legen die Figuren andererseits in ihren Reden zu oft und deutlich Zeugnis für die Anliegen ihres Schöpfers ab. Die Fabel nun

---

[61]) L I 192 und 277.

[62]) L I 282, Z 6 v o.

[63]) Der Herausgeber von L I setzte am Schluß von Akt II ein Stück aus F III ein, wo, wie er begründet, der Entschluß Florindos, nicht zu Cristina zurückzukehren, schärfer herausgearbeitet sei (L I Anm. S. 459). Es versteht sich, daß der Dichter in der verkürzten Fassung den Ausgang an dieser Stelle sichtbarer machte als in der langen Fassung, wo ja ein weiterer Akt die Fortsetzung enthält. Die jetzige Kombination in L I verwischt diesen Unterschied. Dasselbe beanstandet Volke, der in seiner Kritik aber leider die Verdienste Steiners um H. übergeht (Werner Volke: Die neue Ausgabe der Werke H v H's, DVjs. 32. Jg., 1958, S. 309–11).

wird in F II an ein paar wichtigen Stellen dem ihr von Hofmannsthal unterlegten Sinn entsprechend verändert und dadurch erst restlos sein Eigentum. Die Figuren hinwiederum lösen sich von ihm, sind weniger Sprachrohr und folgen mehr ihrem eigenen Gesetz; in diesem Sinne war die zweite Fassung ein Ansatz zum Verzicht auf das Bekenntnis in direkter Form und bestätigt jene Tendenz, welche zu belegen die vorliegende Arbeit unternimmt.

Eigenstes verbirgt sich aber auch noch in F II hinter dem Unauffälligsten. Die Einkleidung einer Hofmannsthalschen Leitidee, die Selbstwerdung durch das Kind[64]), kann als Prozeß beobachtet werden im folgenden Entwurf:

(Notizblatt mit Datum »*Starnberg 14 Juni 1909*«)

[V 29] *Schiffskapitän*
*der Fond des Kapitän: Sehnsucht nach der Heirat will sagen nach der Kindheit will sagen nach dem bessern Selbst, dem versunkenen Kern seines Selbst **
**Unsereins ist ein ungebildeter Klotz, sagt er am*
man taugt zu nichts als allenfalls Kinder Schluß Ia
aufzubringen, die besser sind vor sich hin
In Cristina der Geruch seines Erdenwinkels, seiner Mutter ihre Kleider rochen so (Emotion in der Begegnung Ia Schluß) er weckt den Diener: da riech, schnüffel dir die Nase voll Jagdhund
nach dem Gärtchen, so und so mit Taglilien
Rittersporn und Akelei zu bestellen, nach Bacon Gardens
den Speisen, so und so zubereitet, Rezepte von
Frau von Kühlmann
Ein Unbehauster mit Heimweh, wo Florindo im Überall zuhaus ist, ein Kuckuck. Aus seinem Kern einen neuen Baum ziehen, Kinder haben: um die eigene Kindheit zu wiederholen.

Die in V 29 vorgemerkte «Emotion» des Kapitäns entlädt sich im Ms, wird aber im Druck wieder auf Andeutungen beschränkt: Der Monolog, den der Heimkehrer hält, wie er Cristinas ansichtig wird, welche ihn an seinen »Erdenwinkel« erinnert, ist im Entwurf länger:

(nach: Gesicht geschrieben. L I 125, Z 4 v u)

[V 30] *Die Nacht wird nicht anders aussehen als diese da, eine Mütze voll Südsüdwest wird wehen wie in dieser Stunde, ein paar mehr ein paar weniger von den zwinkernden Sternen da werden zwischen den Wolken stehen – da wird irgend eine Sorte von Mann sich mit einer wie die ist ein Kind machen. Gut. So hats mein Vater getan, und da steht das, was draus wurde. Was brauch ich mir das auszudenken.*

Die wenig später im gedruckten Text folgende Regieanmerkung: Pedro »[...] sucht ihm ins Gesicht zu sehen« (L I 126, Z 2 v o) trägt im Ms den Zusatz:

---

[64]) Vgl. H's Notiz über die »Ungeborenen« in 'Die Frau ohne Schatten': »diese Ungebornen die erhöhten Spiegelbilder ihrer Eltern diese kommen also zu sich selber, in dem die Kinder zu ihnen kommen«, 'Ad me ipsum' S. 362.

[V 31] *Mit höchstem Staunen da dem Kapitän zwei Tränen die Wangen herabrollen.*

Ein letztes Beispiel der Beschränkung auf die »Andeutung«, das »Indirekte« [65]) entnehmen wir dem Schluß des dritten Aktes: Das Einigwerden Cristinas mit dem Kapitän sollte zuerst bewegter vor sich gehen. Das Mädchen verschließt sich im Zimmer; Tomaso zerbricht mit dem Messer wie ein Rasender die Türfüllung und stürzt, während Cristina ins Freie flieht, auf der Schwelle weinend zusammen. Cristina geht am Fenster vorüber, sieht ihn, kehrt in die Stube zurück, bemerkt seine Tränen und erkennt darin die Aufrichtigkeit seiner Liebe und Gradheit seiner Gesinnung. Da erklärt sie ihm ihr Verhalten:

(nach: das geschehen? L I 270, Z 2 v u)

[V 32] *Ich war verstockt in mir. Woran kennt man bei einem Mann, hab ich mich gefragt, daß er es ernstlich meint. Und auf kein Zeichen hab ich vertrauen wollen. Wie du aber so dagestanden bist mitten im Zimmer, so hilflos, warst du einem alten Mann ähnlich der hätte können dein Vater sein und zugleich warst du wie ein Kind: das hat mir das Herz umgedreht – aber den Riegel hätt ich nicht zurückkriegen können von der Tür, so war ich verstockt; so hast du mit Gewalt die Tür auftun müssen – da hast du dich zu meinem Mann gemacht und mich zu deiner Frau in Gottes Namen. – Da hast du mich – (sie wischt sich die Tränen ab)*

Das hier zuerst handgreiflich demonstrierte und anschließend explizierte Aufbrechen ihres verschlossenen Inneren wurde vom Dichter wieder getilgt. Im Druck blieb von der ganzen Szene nur die scheinbar völlig gewichtlose Andeutung: »[Cristina] Geht in ihr Zimmer. – Kapitän stumpf vor sich hin, nimmt mechanisch das Messer, schnitzelt gewaltsam« [66]). Dann kommt es zu jenem wunderbar geglückten Schluß, wo, wiederum verborgen und bisher wohl unbemerkt, durch die Verschränkung von Cristinas und Tomasos stereotypen Wendungen »in Gottes Namen« und »verdamm mich Gott« ihre heimliche Vermählung im Wort stattfindet [67]).

Im Ganzen brachte der Schluß von F II mehr Retardation als Peripetie und mußte vom Dichter, der für das Theater schrieb, geopfert werden, kaum daß er gefunden war. Noch im gleichen Jahr erschien die dritte Fassung, wo das Stück nach der Liebesnacht, mit Florindos schärfer betontem Entschluß Cristina zu verlassen, endet [68]). Über den Grund dieser Kürzung sind unterschiedliche Meinungen laut geworden [69]). Es entsprach jedenfalls

---

[65]) Vgl. Anm. 12.

[66]) L I 262. Derselbe Zug zur Pantomime ist im 'Schwierigen' erkennbar, wo das so sprechende »Hans Karl schweigt«, »Hans Karl raucht«, das Ladenaufsperren und Bildergeraderücken oft eine im Ms entworfene Rede ersetzt.

[67]) L I 284.

[68]) Vgl. Anm. 63.

[69]) Rey verweist treffend auf den sicher gewollten Stimmungsgegensatz zwischen dem berückenden Anfang und dem herben Schluß (Eros und Ethos, A. 20, S. 462; a.a.O.). Naumann nennt F II ein »schwerfälliges moralisches Stück«

Hofmannsthals zunehmender Neigung zur Diskretion, daß er eine für sein Gefühl vielleicht immer noch zu bekenntnishafte Lösung wieder zurücknahm [70]).

Vielleicht weil sich das ihm Wesentlichste, jenes »Draufkommen aufs Richtige, aufs Eigentliche« [71]), im Prozeß des Schaffens vollzog, behandelte der Dichter das fertige Werk so ohne Sentimentalität. Um 1925, wohl anläßlich einer Neuinszenierung [72]), hat Hofmannsthal seine 'Cristina' ein viertes Mal vorgenommen und anhand eines Textes der verkürzten Fassung F III neu bearbeitet. Der Gehalt bleibt unverändert. Als Absicht des Unternehmens ist leicht die Vermehrung der bühnenwirksamen Elemente erkennbar: In Akt I wird die Verhandlung des Kapitäns mit den Mädchen pointiert; es tauchen ferner der Streit um die Barke und Cristinas drollige Schilderung ihrer venezianischen Freier aus dem Erstdruck wieder auf. In Akt II und III erscheint, statt des bisherigen, farblosen Wirtssohnes, als Wirt ein kriecherischer Intrigant. Am Schluß wird das Bemühen deutlich, Florindos virtuose Natur noch glanzvoller zur Wirkung zu bringen.

*

»Alles was tief ist, liebt die Maske«. Zwar gilt Nietzsches Wort auch bei Hofmannsthal, doch in begrenzter Form. Das Bedürfnis nach Geheimhaltung teilt er mit manchen seiner Generation, die Weise des Verbergens aber mit niemand. Seine Maske ist die heitere und für sich bestehende Oberfläche seiner Spiele. Diese sollten eines Schlüssels nicht bedürfen, wohl aber dem inneren Auge von Stelle zu Stelle insgeheim durchsichtig sein. Darin unterscheidet sich ja Hofmannsthals wesenhaft zweischichtige Dichtung von jeder Chiffrenpoesie, daß sie sich ganz der unbewußten Wirkung ihrer Kräfte anvertraut. Was er vor allem anderen erstrebte, »die Verbindung eines

---

(W. Naumann: Cristinas Heimreise und ihr Vorbild, Mod. Lang. Notes, vol. 59, 1944, p. 105). Kassner schreibt sogar von einem »sehr rohen Schluß« (R. Kassner: Erinnerung an H. in: Das physiognomische Weltbild, Münch. 1930, S. 258). Die vierte, auf Grund von F III vorgenommene Bearbeitung aus der Mitte der 20er Jahre dürfte die Vermutung eher stärken, H. habe nicht nur aus dramaturgischen Gründen auch in den 'Werken' von 1924 noch an F III festgehalten. Erika Brecht will nur Max Reinhardt dafür verantwortlich machen und bezeichnet F III als »wirklich peinliche Verführungsgeschichte« (E. Brecht: Das Theater, H's weltliche Mission, Fiechtner S. 214). Es dürfte allen extremen Urteilen dieser Art das in Anm. 40 angedeutete Mißverständnis zugrunde liegen.

[70]) Zur Bekenntnishaftigkeit: vgl. H's Lob der Ehe und den Zusatz: »(Es ist alles was ich davon denke in meinen Lustspielen gesagt, oft in einer mit Willen versteckten und beinahe leichtfertigen Weise.)«| Burckhardt 224.

[71]) 'Ad me ipsum' S. 364.

[72]) Es wäre z. B. denkbar, daß H. das Stück für die im April 1926 in Wien erfolgte Inszenierung durch Reinhardt wieder vorgenommen hätte: vgl. Franz Horch: Die Spielpläne Max Reinhardts 1905–1930, Münch. 1930, S. 80.

tieferen Sinnes mit dem Bühnenmäßigen« [73]), gelang in den Lustspielen nur allmählich und selten ganz. Da er an die Komödie die bisher wohl nie erhobene Forderung stellte, daß sie »das Schwerste, das Unheimlichste, in jener Gleichgewichtslage höchster versammelter Kraft, die immer den Eindruck spielender Leichtigkeit erweckt«, zur Wirkung bringe [74]), konnten das Wollen und das Vollbringen sich niemals restlos decken. Der Gattungsbegriff erfuhr hier eine letzte Zuspitzung und lockt in dieser Fassung kaum mehr einen späteren Dichter zum Versuch. Wenn Hofmannsthal das Lustspiel als »die schwierigste aller literarischen Kunstformen« bezeichnete [75]), so hat er dessen Schwierigkeit durch seine glücklichsten Werke für alle nach ihm Kommenden noch um ein beträchtliches erhöht. Rudolf Pannwitz, vor dem der Dichter jenes »teilweise Mißlingen« von 'Cristinas Heimreise' beklagt hatte, pries das Stück schon damals als «Blick nach Halkyonien» [76]). Und auch seine frühe Erkenntnis hat sich wunderbar bestätigt: »Hofmannsthal ist in dem Grade schwer in dem er leicht ist und das ist ein hoher Grad« [77]).

* * *

[73]) Walther Brecht: Gespräch über die 'Ägyptische Helena', Fiechtner S. 340.

[74]) Carl J. Burckhardt: Erinnerungen an H. und Briefe des Dichters, Basel 1943, S. 29.

[75]) Burckhardt: Erinnerungen S. 28–29, a.a.O.

[76]) Rudolf Pannwitz: H. in unserer Zeit, Die Neue Rundschau, Jg. 35 der Freien Bühne, 1924, S. 142.

[77]) Rudolf Pannwitz: Hofmannsthals Komödien, Das Junge Deutschland, Jg. 1, Heft 7, S. 209.

Hofmannsthal-Forschung 1945-1958

Von Hanna Weischedel (Rottweil/Neckar)

Hofmannsthals Werk findet seit 1945 von Jahr zu Jahr mehr Beachtung; auf zahlreichen Bühnen wird wieder Hofmannsthal gespielt, Briefe und Werke erscheinen in ersten oder neuen Editionen. Bei dem kundigen Laien wie bei der Literaturwissenschaft ist der ungewöhnliche Rang dieses Werkes unbestritten, aber ein Blick auf die Forschung zeigt, wie schwer dieser Rang zu bestimmen und zu begründen ist. Dies Werk ist so vielschichtig und so formenreich, daß mit Recht die früheren Versuche aufgegeben wurden, es mit den Modellvorstellungen bestimmter Epochen, Stile und Gattungen zu erfassen. Denn eben diese Vielfalt fordert, daß die Forschung auf verschiedenartigen Wegen, mit je anderen Fragestellungen und Interpretationsmethoden vorgeht. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen stimmen keineswegs so zusammen, daß sich daraus additiv und wie von selbst ein gültiges Hofmannsthal-Bild ergäbe. Da der Dichter sein Werk einem Gewebe vergleicht, in dem alles mit allem zusammenhängt, kann sich das gültige Bild wohl nur da abzeichnen, wo auch bei begrenzter Fragestellung und Methode das Gesamtgefüge der Verflechtungen, Spiegelungen und polaren Entgegensetzungen unausgesprochen oder deutlich mitgesetzt ist. – Der folgende Forschungsbericht will über die neueren Arbeiten zu Hofmannsthal referieren, zugleich aber auch andeuten, wo das bisher erarbeitete Hofmannsthal-Bild noch nicht seinen vollen Inhalt hat, wo noch Linien auszuzeichnen sind[1]).

In rascher Folge machen Publikationen von Werken und Briefen H. weithin bekannt. Die von Herbert Steiner besorgte Gesamtausgabe hat Werner Volke in dieser Zeitschrift ausführlich kritisch besprochen[2]). Als Leseausgabe brachte Rudolf Hirsch 1957 eine unkommentierte zweibändige Auswahl heraus[3]), die trotz der gebotenen Beschränkung von dem poetischen wie essayistischen Werk ein eindrucksvolles Bild vermittelt. Die von H. festgelegte Anordnung brauchte für die Auswahl nicht mehr verbindlich zu sein. In chronologischer Folge – wie ungesichert die Datierungen oft noch sind, beweisen die Fragezeichen – sind die von H. edierten Gedichte der ersten Ausgaben mit einigen aus späteren Drucken und aus dem Nachlaß zusammengestellt. Der mystische Gehalt scheint weitgehend die Wahl bestimmt zu haben. Zwei späte Gedichte, die bei Steiner

[1]) In dem folgenden Bericht werden neben allen Einzelveröffentlichungen auch die wichtigsten Beiträge in Zeitschriften und Sammelwerken berücksichtigt. Dissertationen sind am Schluß verzeichnet.

[2]) Werner Volke, Die neue Ausgabe der Werke Hugo von Hofmannsthals. DVjs. 30, 1958, S. 305–315.

[3]) Hugo von Hofmannsthal, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Rudolf Hirsch. S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1957, 763 und 775 S.

noch fehlen, sind angefügt. Die schwierige Frage der gattungsgemäßen Einteilung von H.s Bühnenwerk verdeckt Hirsch durch den Gruppentitel 'Dramen'. Ohne erkennbaren Grund ist hier das chronologische Ordnungsprinzip aufgegeben. Jeder Freund H.scher Dichtung wird hier 'Der Tor und der Tod', 'Der Rosenkavalier', 'Das Salzburger Große Welttheater' vermissen. Die Problematik der 'Cristina'-Fassungen durch den Abdruck des 'Florindo'-Fragmentes zu umgehen, ist gewiß kein glücklicher Ausweg. Daß die Griechendramen fehlen, mag man bedauern, das Verschweigen der zweiten 'Turm'-Fassung aber harmonisiert zu unrecht das H.-Bild. Die gleiche harmonisierende Tendenz hat leider aus den 'Erzählungen' auch 'Dämmerung und nächtliches Gewitter' ausgeschlossen. Die geschickte Auswahl der Aufsätze akzentuiert in gleicher Weise den Literaturkritiker wie den Kulturpolitiker H.; die chronologische Anordnung läßt auch den Laien hier die Entwicklung des Dichters leicht erkennen.

Die neueren Briefeditionen vereinen, im Unterschied zu früheren Ausgaben, Briefe und Gegenbriefe. Diese Dokumente liefern in den Spiegelungen dem jeweiligen Partner gegenüber das Mosaik, aus dem sich das Bild des Menschen H. zusammenfügt, der in seinen Werken die dezenteste Ich-Verschwiegenheit geübt hat. Oft bieten sie überraschende Einblicke in den Werdeprozeß der Dichtungen und sind so der beste authentische Kommentar für die Werke. Das gilt besonders von dem Briefwechsel mit Richard Strauß[4]), den Willi Schuh 1952 in zweiter Ausgabe vorlegte. In sorgfältiger Edition mit ausführlichem Registerteil erweitert und ergänzt er den bis 1918 reichenden und 1926 erschienenen Briefband. Da jene erste Veröffentlichung selbst Gegenstand der Korrespondenz zwischen Strauß und H. ist, haben wir das seltene Glück, H.s Einstellung zur Briefpublikation zu erkennen. Seine Dezenz wehrte sich gegen alle persönlichen Verlautbarungen, und nur der Gedanke, daß die Briefe Verständnis für die Arbeit wecken könnten, machte ihm die Veröffentlichung erträglich. Eindrucksvoll ist der konzessionslose Ernst dem Werk gegenüber. Diese Korrespondenz dient selten der persönlichen Mitteilung, sie ist Bericht aus der Werkstattarbeit und kommt einer Einführung in die Dramaturgie der Oper gleich. Doch hinter dem sachbezogenen Inhalt zeichnen sich im Wechsel der krisenhaften und fruchtbaren Zusammenarbeit zugleich zwei starke, konträre Künstlerpersönlichkeiten ab, die sich im Austausch produktiver Erfahrungen und kritischer Einwände gegenseitig zu höchsten Leistungen steigern.

Vervollständigt und in den Anmerkungen ergänzt gab Robert Boehringer 1953 erneut H.s Briefwechsel mit Stefan George[5]) heraus. Er ist eine erregende Lektüre; denn der Konflikt, der sich hier abzeichnet, hat über das Persönliche hinaus symbolische Bedeutung für die beiden Dichter und für die geistige Situation der Zeit. Das Wesentliche bleibt hier oft ungesagt, die Worte sind voll Maske und Verstellung, der Gegenstand aber, Möglichkeit und Aufgabe des Dichters in der Gegenwart, erweist seinen existentiellen Ernst darin, daß beide Dichter voreinander nur in reservierendem Abstand und schließlichem Verstummen ihre Stellung bewahren können. In der Korrespondenz mit George erscheint H.s Wesen verkrampft und fast entstellt; ein später Brief an Brecht, den Boehringer anfügt, klärt die Bedeutung seiner Begegnung mit George.

---

[4]) Richard Strauß, Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrsg. v. Franz u. Alice Strauß, bearb. v. Willi Schuh, Atlantis Verlag, Zürich 1952, 650 S. (Die Neuauflage von 1954 ist um 9 Briefe erweitert).

[5]) Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. erg. Aufl. Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi., München 1953, 272 S.

Zu den schönsten Dokumenten, in denen sich H.s Wesen rein spiegelt, gehören die Briefe an Eberhard von Bodenhausen[6]). Kaum sonst spricht der Dichter in einem so warmen, dem Menschlichen zugewandten Ton. Ist auch die Briefausgabe im buchstäblichen Sinn leider lückenhaft, so ist doch die innere Geschlossenheit durch die Einstimmigkeit des Tones gegeben. Der Grundton ist die Freundschaft; ihre Art und Tiefe läßt sich an der Intensität ermessen, mit der sich das Wesen der Partner fast mehr in der Wirkung auf den Freund als in den eigenen Worten enthüllt. Von Jahr zu Jahr werden die Briefe zahlreicher. Der ungezwungene Unterhaltungsmodus im Austausch privater und künstlerischer Fragen vertieft sich in den Kriegsjahren zu dringlichem Gespräch über die Sicherung der Person und ihre Verantwortung für das Ganze. Dabei bedeutet die sensible und doch auf das Praktische gerichtete Natur Bodenhausens für H. entscheidende Hilfe. Die persönliche Freundschaft weitet sich zur beglückenden Erfahrung geistiger Kontemporaneität.

An geistiger Dynamik übertrifft der Briefwechsel mit Rudolf Borchardt[7]) alle anderen Sammlungen. Das verdankt er hier zumeist dem Briefpartner. Weitgespannt ist die Thematik: Anmerkungen zu H.schen Werken werden zu Grundsatzerörterungen über Rhythmus und Theaterdichtung, am Anlaß eigener Übersetzungen klärt sich das Selbstverständnis des Dichters, persönliche und nationale Bildungsgeschichte verknüpfen sich, und aus dem geistigen und politischen Zustand der Zeit folgert der Führungsanspruch des Dichters. Borchardts Briefe gleichen Monologen, fesselnd in der leidenschaftlichen, weitgeschwungenen Sprachfügung, oft maßlos im Pathos der Bewunderung wie der Ablehnung, gespannt zwischen intellektuellem Scharfsinn und subtiler Intuition. In H.s Briefen dagegen verbirgt sich der tiefe Gehalt leise und wie ohne Absicht hinter glatter Sprachfügung. Nur in den Kriegsjahren gleichen sich die Aussagen im Ton menschlicher Anteilnahme und politischer Sorge. Die Korrespondenz zeigt ein seltsam kontrapunktisches Verhältnis: bei aller Selbstbezogenheit sucht Borchardt leidenschaftlich in das Wesen H.s einzudringen – bei allem Eingehen auf den Freund bewahrt sich H. in letzter Einsamkeit. Diese Freundschaft war nicht mühelos und der Bruch über dem 'Eranos'-Brief ist nie ganz verheilt. Anziehung und Abstoßung dem Freund gegenüber beunruhigten gleichermaßen den Menschen H.; als Dichter war ihm Borchardt reifstes und zuständigstes Publikum; als Freund hat H. nicht abgelassen, in Borchardt das Menschliche zu befreien und ihn aus der geistigen Exklusivität zu lösen.

Carl J. Burckhardt selbst besorgte 1956 die Ausgabe seines Briefwechsels mit H.[8]) Diese Briefe haben die Spontaneität des gesprochenen Wortes. Sie

---

[6]) Hugo von Hofmannsthal, Eberhard von Bodenhausen, Briefe der Freundschaft, o. O., Eugen Diederichs Verlag 1953, 274 S.

[7]) Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt, Briefwechsel. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Herbert Steiner. S. Fischer Verlag, Ffm. 1954, 245 S.

[8]) Hugo von Hofmannsthal, Carl J. Burckhardt, Briefwechsel. Hrsg. v. Carl J. Burckhardt, S. Fischer Verlag, Ffm. 1956, 340 S. – Schon 1948 hatte Burckhardt seinen 'Erinnerungen' eine Auswahl aus Hs. Briefen angefügt. Die vollständige Ausgabe berichtigt ungenaue Datierungen jener früheren Publikation (am bedeutsamsten ist die Verweisung des Briefes vom 6. Dez. [1925] auf 1922) offensichtlich entstellende Abweichungen sind korrigiert (mit Bezug auf den Phokas-Stoff heißt es jetzt »die Brüder« [statt »die Beiden«]; am 5. Sept. [1922] schreibt H. sicher vom Briefwechsel zweier »gefallener« [nicht gefangener«] Deutscher). Auffallend ist die Fülle der Änderungen in der Orthographie und Zeichensetzung (z. B. 9 auf einer Druckseite). Mehrfach bringt Burckhardt jetzt Kleinschreibung für »alles« u. ä. Die Interpunktionsänderungen scheinen im Austausch von Komma und Gedankenstrich keiner festen Regel zu folgen.

knüpfen oft an Begegnungen oder Lektüre an und setzen Unterhaltungen fort. Stets sind diese ebenbürtigen Partner in ihrem brieflichen Gespräch um die geistige Durchdringung und Klärung des Konkreten bemüht. So ist diese Korrespondenz ein einzigartiges Dokument der kritischen Durchleuchtung des Zeitabschnittes. Burckhardt erscheint hier als der Führende. Seine Fähigkeit, die Physiognomie von Menschen, Landschaften und Epochen zu erfassen, und sein ausgeprägter historischer Sinn lassen ihn auch für die Zukunft kombinatorisch geistige und politische Konsequenzen erkennen. Seine eindringlichen Analysen und anekdotischen Schilderungen bieten der verhaltenen Natur des Dichters ein Medium der Weltaneignung. H.s Briefe wirken zunächst unscheinbarer, aber sie rühren häufiger ans Unaussprechliche, als es dem weitverzweigten Tatsachensinn Burckhardts gegeben war. Zugleich sind diese Briefe um einen Ton dunkler. In der Gefaßtheit, die den Schmerz verrät, indem sie ihn verbergen möchte, zeigt sich H.s Leiden an der Zeit und seine Ahnung unabwendbaren Unheils. Burckhardts Freundschaft mildert ihm die Last der Einsamkeit; H. dankt dem Freund durch die ungewöhnliche Offenheit, mit der er ihn an seinen dichterischen Plänen, besonders am Ringen um den 'Turm', teilnehmen läßt.

Es stehen noch viele Briefe H.s zur Publikation aus. Demnächst soll die Korrespondenz mit Leopold Andrian erscheinen. Einzelne Briefe an R. A. Schröder, Arthur Schnitzler und S. Fischer wurden 1954 in der Neuen Rundschau veröffentlicht[9]). Einer Auswahl von Briefen an R. A. Schröder fügte R. Adolph[10]) eine kurze Skizze der Begegnungen beider Dichter bei und hob den freundschaftlichen Ton der Mitteilungen hervor.

Die Fülle der Aspekte auf die Dichtung und die Zeit, die H.s Briefe enthalten, fordern eine eigene Untersuchung. Die Entfaltung von H.s Person in den Briefen hat Richard Alewyn[11]) in zwei Aufsätzen gültig dargestellt. Leicht auf dies und jenes hinweisend, oft in antithetischen Formulierungen, skizziert er die Jugendbriefe und deren Schreiber. »Gefrorenes Gespräch« nennt er diese Briefe – 'Unendliches Gespräch' ist der kennzeichnende Titel des zweiten meisterhaften Essays. Eindringlicher als die frühe Skizze erhellt dieser Aufsatz den Gesprächscharakter der H.schen Briefe und zeigt, wie notwendig diesem allseitig bezogenen Dichter der briefliche Austausch war.

Die fast verwirrende Vielfalt der Motive, Formen und Gedanken erschwert die zusammenfassende Darstellung von H.s Werk. Die Forschung bietet einen bunten Katalog der verschiedenen ästhetischen, literaturkritischen und historischen Methoden. Gegen strenge Sprach- und Strukturanalyse steht die essayistische Würdigung; das geschlossene Einzelwerk oder die Gattung, durchgängige Symbole oder Gestalttypen werden untersucht; Einzelzüge des H.schen Denkens finden sachliche Interpretation wie subjektive Wertung. Daß sich aber eine Vielzahl von Aspekten und Darstellungsweisen zum Gesamtbild fügen, ist das Erstaunliche an der Aufsatzsammlung von Richard Alewyn[12]). Dies liegt an der besonderen Fähigkeit Alewyns, auch in der thematisch begrenzten Darstellung sich das ganze verzweigte Motivgewebe und Gedankengefüge H.s stets gegenwärtig zu halten. Das »Ganze« des H.schen Werkes zeichnet sich so schon ab, und es ist zu wünschen, daß diesem höchst wichtigen Beitrag zur H.-Forschung

[9]) Hugo von Hofmannsthal, Briefe, Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 383–400.
[10]) R. Adolph, H. v. Hofmannsthal und R. A. Schröder – Akkorde einer Freundschaft. Neue Schw. Rundschau 20, 1952/53, S. 221–232.
[11]) Richard Alewyn, Jugendbriefe von Hofmannsthal. – Unendliches Gespräch. In: Über Hugo von Hofmannsthal. Kleine Vandenhoeck-Reihe, Göttingen 1958, S. 14–45.
[12]) Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1958, 170 S.

eine umfassende Darstellung folgen möge. – Alewyn stellt seiner Sammlung einen Gedenkaufsatz voran, der H. als Zeitgenossen beschwört; damit sichert er auch den nachfolgenden Einzelinterpretationen den Gegenwartsbezug. Knapp, lebendig und oft in fast H.schem Ton zeichnet Alewyn die Gestalt des Dichters und verfolgt seinen Weg aus äußerer Sekurität und dichterischer Vollkommenheit in Dunkel und Chaos zum mühevollen Ringen um den Abschluß seines letzten Werkes. Hellhöriger als andere ist Alewyn für den gequälten Ton der Münchener Rede, in der sich H. trotz dunkler Ahnungen zu einer Zukunftshoffnung zwingt. H.s Weg ist nicht die Bahn eines Einzelgängers; der seiner Epoche eng verbundene Dichter geht den Weg der Zeit, und da dies auch unser Weg ist, bleibt H. in einem geistigen Sinn noch unser Zeitgenosse. – An die Interpretation der Briefe H.s reiht Alewyn eine fesselnde Untersuchung des wenig beachteten Frühwerkes 'Gestern'. Es ist von besonderem Reiz, darin die Keime aufgezeigt zu sehen, aus denen sich das folgende Werk entfaltet. Alewyn schält im Stofflichen, Seelischen und Sittlichen Frühformen durchgängiger H.scher Dichtungselemente heraus und löst die Gattungen des historischen Ausstattungsstückes, des lyrischen Monodramas und des Proverbs auseinander. Zwar sieht Alewyn durchaus die Mängel der Dichtung – das Übergewicht des Kulturhistorischen, die Unlebendigkeit der Gestalten, die ungewollte Verdoppelung der Thesen in einem einfachen Proverb – aber interessanter als der Aufweis dieser Schwächen ist ihm ihre Begründung. Indem Andrea die Erfahrung der Dauer nur auf dem Umweg über die Erfahrung des Du gewinnen kann, ist er der Wirklichkeit selbst begegnet. Das Erlebnis wird unwichtig gegenüber der Einsicht, und dementsprechend ist das Übergewicht der Moralität über die Dramatik gerechtfertigt. Schwächen des Stils verraten die ungeübte Hand, aber Alewyn erspürt gerade in diesem Mangel den ungewollten Reiz, da die ästhetische Schwäche des Dichters so vorzüglich der ethischen des Helden entspricht. Durch diese verstehende Kritik erfährt das Werk eine volle Würdigung. – Einer Neusichtung des Jugendwerkes dient Alewyns Interpretation von 'Der Tor und der Tod', die mit aller Deutlichkeit hinter dem Glanz und der Anmut des Spieles den sittlichen Ernst hervorhebt. Der literarischen Kritik, die Claudio mit H. identifizierte, macht Alewyn den Vorwurf, daß sie das naturgegebene Verhältnis des Dichters zu seinem Werk übersehe. Der Schöpfer ist über seinem Geschöpf, und jeder Schaffensprozeß fordert Distanz. Claudio steht in der Präexistenz – die Fähigkeit zum Werk aber setzt die Verknüpfung mit dem Leben, den Übergang aus der Präexistenz in die Existenz, voraus; somit muß der Dichter seinen Gestalten innerlich voraus sein. Alewyn zeigt, daß H. nicht nur der Dichter, sondern auch der Richter Claudios ist. Verwerflich ist seine auf das Ästhetische gestellte und an echtem Leben arme Existenz, die sich schuldhaft im Überspringen der Gegenwart der Zeitlichkeit entziehen will. Gegenüber solch verfehltem Leben hat der Tod die Aufgabe des Rächers und Richters, ehe er erlösen kann. Scharf ist die Analyse des Todes als eines heidnischen Lebensgottes und als Verkörperung des Unbewußten. Hier ist geistesgeschichtlich die Linie von der Romantik, Schopenhauer und Nietzsche her gezogen, so wie vorher Claudio einerseits als später Träger eines faustischen Nihilismus, andererseits, in der Weise seiner säkularisierten Gewissenserforschung, als Spätform der Empfindsamkeit gedeutet wird. – Folgerichtig schließt Alewyn an den Aufweis von H.s Kritik der impressionistischen Lebensform in den Frühdichtungen eine Interpretation von 'Cristinas Heimreise' an, in der diese Lebensform endgültig bloßgestellt wird. Entgegen der vielfach leichtfertigen Abwertung von H.s Komödienwerk erkennt Alewyn

mit dem Spürsinn für die echten Gewichte unter der leichten Oberfläche hier den »Haupt- und Heimweg des Dichters«. Ob es allerdings gerechtfertigt ist, bei der 'Cristina' den Wandel der Fassungen so ganz unberücksichtigt zu lassen und nur die dreiaktige Komödie zu behandeln, wäre zu fragen. Zweifellos enthüllt sich in dieser am klarsten der moralische Grundton. Alewyns Aufsatz ist ein kleines Kabinettstück dank der ungewöhnlichen Darstellungsgabe, mit der er die Figuren des Spiels und ihre Bedeutung charakterisiert, Linien zu anderen H.schen Gestalten zieht und den neuen Sprechton der Komödie, die Symbolik der Aktfügungen und die Gewichtsverlagerung in der Konfiguration aufweist. – Meisterhaft ist Alewyns kleine Einführung in 'Der Unbestechliche'. Da wird in knapper, gar nicht akademischer Form die Lustspieltradition der Franzosen und ihr Mangel bei den Deutschen soziologisch beleuchtet, wird ein Schema der Konfiguration in der Komödie skizziert und von dem Geschehen und dem nachdenklichen Sinn des Spiels gerade so viel und so wenig gesagt, daß nun die Dichtung selbst sprechen muß. – Der unvergleichliche Reiz und Rang der Fortsetzungsnotizen zum 'Andreas' veranlaßt Alewyn zu einer eingehenden Studie. Behutsam unternimmt er eine teilweise Rekonstruktion des Fragmentes. Er sichert dabei seine Schritte in doppelter Weise: durch den Rückverweis auf H.s psychiatrische Quelle (Morton Prince, The Dissociation of a Personality, New York 1906) und durch Bezugnahme auf das Konfigurationsschema gleichzeitiger und späterer Werke. Alewyn veröffentlicht dabei erstmals höchst aufschlußreiche Eintragungen H.s in psychologische Literatur; er ergänzt und korrigiert aus den Handschriften die Steinersche Ausgabe. Zugleich referiert er über jenes Buch von Prince, jedoch nicht, um die Originalität des Kunstwerkes durch die Reduktion auf einen realen Krankenbericht zu schmälern, sondern um die dichterische Produktionsweise H.s zu erkennen und zugleich mit Hilfe der Vorlage manche Dunkelheit des Fragmentes zu erhellen. Die Quelle bot H. das Bild einer vielfach dissoziierten Person, deren zwei konträre Aspekte in Maria und Mariquita fortleben. Auch die Positionen des Andreas und Sacramozo sind dort in dem geheimnisvollen W. J. und dem Berichterstatter Prince angelegt. Doch weder pathologisches noch im weiteren Sinn psychologisches Interesse zog H. zu dieser Quelle, vielmehr bot ihm die Krankengeschichte ein Symbol für seine ethischen und metaphysischen Fragen nach dem Wesen des Ich, nach seiner Mitte und seinen Grenzen. Auf diese Fragen will der Roman durch die Entwicklung des Andreas Antwort geben. Ihm soll die allomatische Wandlung im Rahmen der magischen Vierer-Konfiguration gelingen, die die sichtbare Gestalt eines sittlichen Vorganges ist. Alewyn vermutet – und seine Ausführungen machen es glaubhaft –, daß die dissoziierte Maria/Mariquita-Gestalt der Keim war, aus dem sich das Geflecht des Romans entwickelte. Die Romanhandlung, die uns in dem vorliegenden Fragment als Kernstück erscheint, wäre dann nur Rahmen. – Mit dem Vortrag 'Hofmannsthals Wandlung' lenkt Alewyn zum Beschluß seiner Sammlung wieder auf die Gesamtentwicklung des Dichters hin. Unter dem H.schen Leitbegriff der Wandlung sollen Frühwerk und Spätwerk zusammengehörend wie Frage und Antwort gesehen werden. H.s Wandlung faßt Alewyn in die Formel »vom Tempel auf die Straße«, eine Formel, mit der der Georgekreis den Abgefallenen verdammte, die sich der Dichter aber im 'Priesterzögling' im positiven Sinn zu eigen machte. Der Vortrag weist nach, daß der junge Dichter die Fragwürdigkeit des schönen Lebens und die Schwäche des ästhetischen Menschen erkannt hatte und seitdem nicht von dem Bemühen ließ, auch die dunkle Hälfte des Lebens einzubeziehen und das Verworrene durch Liebe zu verwandeln

und zu erlösen. Symptomatische Zeugnisse der Wandlung sind die beiden Märchen, das der 675. Nacht und das von der Frau ohne Schatten. Alewyn interpretiert diese Dichtungen nicht, sondern zeichnet sie nach, da es ihm hier weniger um die dichterische Form als um den menschlichen Sinn von H.s Wandlung geht.

Für die erhoffte Monographie ist Alewyns Beitrag über H. in dem Sammelband 'Die Großen Deutschen' nur ein Ersatz[13]). Nur ein so genauer Kenner H.s allerdings konnte in einer derart kurzen Biographie so sicher die lebensgeschichtlichen wie geistigen Koordinaten festlegen und ohne schematische Pressung jeden dichterischen Neuansatz einer durchgängigen Entwicklung einfügen. Alewyn vermeidet glücklich jede literarhistorische Festlegung. Er zählt die Werke nicht chronologisch auf, sondern gruppiert nach Grundhaltungen des Dichters. Weil H. durch Gestaltung seine existentiellen Fragen nach dem rechten Verhältnis von Ich und All, von Ich und Du löst, kann Alewyn die Gestalten als Selbstdeutungen und Selbstrechtfertigungen des Dichters interpretieren.

Eine kurze Gesamtdarstellung ist der Abschnitt über H. von Paul Requadt[14]) in dem Band 'Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert'. Sie folgt im Grundzug der vornehmlich soziologischen Absicht der Sammlung, den literarischen Menschen im Bezug zu seiner Zeit zu zeigen. Der Aufsatz ist sprunghaft in den Fragestellungen und berührt vieles, ohne zu vertiefen. So wird H.s frühe Bindung an seine Zeit ausführlich gegen Georges Exklusivität abgehoben, der gewichtigen politischen Prosa späterer Jahre aber nicht die gleiche Aufmerksamkeit zugewandt. Das Bindeglied in der Vielfalt der dichterischen Formen sieht Requadt im Gestaltungsprinzip der Variation; durchgängig sei der Lebenstyp des Wanderers, dem der Gegentyp des Behausten zugeordnet werde oder in den er selbst sich verwandle. Diese Feststellung wird leider nur wenig am Werk erhärtet. Der einzelmotivische Vergleich mit Goethe oder die Abgrenzung gegen Kierkegaard bedürften genauerer Untersuchung. Etwas Vages haftet dieser H.-Deutung an, wodurch der Ernst der persönlichen Entscheidungen und der dichterischen Aussagen überdeckt wird. So habe sich H. in der Zeit des Chandos-Briefes vom Sozialen nur »anziehen« lassen; so sei die jahrelange Sprachkrise im 'Schwierigen' durch die Sprache als Gespräch gelöst, während diese Dichtung doch offensichtlich die Unzulänglichkeit der Konversationssprache ironisiert. Requadt betont durchgängig die magische Seite in H.s Dichtertum; diese habe ihn stets gehindert, das Staatliche geistig zu formen. H.s strenge, traditionsgegründete Forderung einer konservativen Revolution wird recht befremdend eine »Lockerung des starr gewordenen Daseins für den Einbruch des Magischen« genannt. Noch Sigismunds Kampf sieht Requadt im Licht »magischen Königtums«, und von der zweiten Turmfassung behauptet er, trotz des tragischen Ausgangs habe sich der Sinn gegenüber der früheren Dichtung nicht verschoben.

Die bisher einzige umfangreiche Monographie über H. schrieb Karl J. Naef[15]) 1938. Er will die Einheit des Gesamtwerkes zeigen und verdeutlicht H.s Entwicklung am Modell der Spirale. Eine stark harmonisierende Tendenz ist offenkundig. Naefs These ist die einer durchgängig und bewußt angestrebten Versitt-

---

[13]) Richard Alewyn, Hugo von Hofmannsthal. In: Die Großen Deutschen. Deutsche Biographie, 4. Bd., Propyläen-Verlag, Bln. 1957, S. 317–325.

[14]) Paul Requadt, Hugo von Hofmannsthal. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. v. Friedmann-Mann, 2. Aufl., Wolfg. Rothe Verlag, Heidelberg 1956, S. 205–230.

[15]) Karl J. Naef, Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk. Zürich 1938, 428 S. – Obwohl dieses Buch vor der zeitlichen Grenze dieses Referates liegt, soll es hier kurz kritisch besprochen werden, da noch manche neuere Arbeit ihre Sicht von dieser Darstellung bestimmen läßt.

lichung von H.s Dichtung und Denken; daraus ergibt sich in seiner Darstellung folgerichtig ein Übergewicht des späten Werkes über das frühe. Wenn er jedoch behauptet, das präexistent-mystische Frühwerk stehe außerhalb sittlicher Problematik, so übersieht er darin das Kritisch-Reflektierende und stellt so die vorweg behauptete Einheit des Gesamtwerkes wieder in Frage. Andererseits gelingt es ihm auch nicht, diese Einheit unter dem Aspekt einer durchgängigen Mystik evident zu machen, obwohl er deren Fortdauern behauptet. Da Naef weder durch die ethische noch die mystische Linie die Einheit des Werkes hinreichend erweisen konnte, sucht er sie weiterhin durch das stoffliche Band der Motivverwandtschaft zu stützen. Bei der allerdings recht summarischen Behandlung der Essays kommt Naef trotz prätendierter Einheit wiederum zur Spaltung: neben dem Vates mit dem religiösen Auftrag des Orakelspruches steht der Kulturpolitiker, der ethische Normen setzt. Naefs Urteile sind im ganzen wie in vielen Einzelheiten schwankend. Seine Werkdeutungen stoßen oft nur bis in eine vorletzte Schicht, in der er sich mit der Feststellung der einen oder anderen vordringlichen Linie begnügt. Statt erhellender und abwägender Interpretation beschreibt er den Eindruck oder rekurriert auf das Zitat, dessen Beweiskraft durch die Lösung aus dem Zusammenhang jedoch oft fragwürdig wird. Der sittliche Gehalt der Komödien bleibt ihm hinter ihrem bunten Spiel verborgen, darum werden diese auf wenig Seiten abgetan; der 'Jedermann' dagegen findet ausführliche Würdigung als Markstein, mit dem das fortan gültige christliche Menschenbild sich abzeichne. Da Naef – kaum zu Recht – meint, der Prozeß der Versittlichung lasse im Spätwerk das Normhafte primär, das Dichterische sekundär werden, übergeht er ganz die ästhetischen Fragen.

Die Stilisierung auf das Ethische bei Naef zeigt, wie unbefriedigend eine Gesamtkonzeption ist, die sich nicht auf vielfältige interpretatorische Kleinarbeit stützen kann. Seither sind zahlreiche Einzeluntersuchungen erschienen, die unterschiedlich in der Methode und der Qualität, doch Bausteine für eine künftige Monographie liefern. Das wohl engste Thema stellt sich dabei Fritz Martini[16]) – er gibt eine Stilanalyse von drei kaum auffälligen Textseiten aus dem 'Andreas' – und kommt doch zu tiefgehenden Einsichten dank der Methode, die in aufschließendem Zirkelgang die Kenntnis der dichterischen und gedanklichen Grundstruktur für die Deutung des Details nutzt und von diesem her die Gesamtsicht profiliert. Die lückenlos intensive Deutung des begrenzten Textes impliziert Vollständigkeit, da bei H. auch im Teil das Ganze enthalten ist. Als Baugesetz dieser Prosa erkennt Martini Polarität und Ausgleich; dieser vollzieht sich in gleitenden Übergängen, im andeutenden Verhüllen, im Gewebe der Assoziationen und Spiegelungen. Das gilt für die Zeitstruktur mit ihrer Verkettung der Zeitschichten, gilt für die monologische Form des Dialogs, gilt für den Gegensatz von Stoff und Geist, der sich im Symbol aufhebt. Charakteristisch für H.s Darstellungsstil ist das genaue Aufmerken auf die symbolische Gebärde; durch syntaktische Isolierung wird sie aus einer Eigenschaft zu selbständig Seiendem. Mit großer Sensibilität sind die nuancierenden Adjektive gesetzt. Die kreisende innere Bewegtheit der Situationen, die nicht auf Resultate abzielen, die reihenden Konjunktionen und die andeutenden Hinweise auf Kommendes an den Absatzschlüssen bewirken den gleitenden Fluß und die Offenheit zu unenthüllten Möglichkeiten hin. Nirgends greift diese Sprache fixierend und isolierend zu und

[16]) Fritz Martini, Hugo von Hofmannsthal, Andreas oder die Vereinigten. In: Das Wagnis der Sprache. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2. Aufl. 1956, S. 225–257.

verstellt so die Wahrheit, sondern indem sie zugleich gibt und nimmt, sucht sie die Mehrschichtigkeit und innere Bewegung des wahrhaften Lebens zu fassen. Letztes Symbol für die Vereinigung des Getrennten ist der Rhythmus dieser Prosa, der scharf konturierte Einzelsätze in schwebend-fließendem Gleichmaß zu parataktischen Satzketten vereint. Durch diesen Aufweis von Stileigenheiten kann Martini das sonst leichthin gesprochene Urteil von der Vollendung der H.schen Prosa überzeugend begründen. Seine exemplarische Darstellung der einen Sprachform H.s, der zyklischen Form des schwebenden Entrinnens und der kreisenden Wiederkehr, sollte ergänzt werden durch eine Darstellung der zeitgerichteten Sprachform, wie sie z. B. 'Das Große Welttheater' bietet. – Martinis Aufsatz ist nebenher reich an Bemerkungen zur modernen Problematik der Sprache und des Bewußtseins. Steht H. wirklich zwischen Goethe und Kafka? Auf die vorgreifende »Modernität« von H.s epischer Prosa hat Hans Schwerte[17]) hingewiesen. Seine anregenden Bemerkungen skizzieren die Aspekte dieser höchst interessanten Fragestellung. Eine Untersuchung wird sich allerdings, gerade im Fall H., nicht einseitig nach vorn richten dürfen, sondern auch die Traditionslinie einbeziehen müssen.

H.s dramatisches Werk fand zunächst wenig Verständnis; am längsten hat das Befremden über seine Wendung zum Lustspiel angehalten. Die Erläuterungen zum 'Rosenkavalier' in Borchardts 'Brief über das Drama' (1911) blieben ebenso unbeachtet wie Wassermanns einfühlende Würdigung der Musiktexte (1913). Alewyns bahnbrechende Interpretation der 'Cristina' (1936) fand zunächst keine Folge. Erst in neuester Zeit wird das Versäumte nachgeholt. Den grundlegenden Beitrag gab William H. Rey[18]). Sein Aufsatz über Hs. Lustspiele zielt auf ganzheitliche Interpretation. In dem technischen Problem vom Aufbau der Lustspiele sieht er ein metaphysisches Anliegen verborgen und zeigt auf, wie H. in der Dichtungsgestalt das Problem der vergehenden Zeit und der Dauer gestellt und gelöst hat. Dies Problem faßt Rey in den Komödien begrifflich unter der Polarität von Eros und Ethos, figürlich unter der des Abenteurers und der treuen Frau. Dies Kernstück der Konfiguration wird überkreuzt durch die gegensätzliche Polarität des Gatten und des koketten Mädchens. Zu diesen äußeren Kontrasten tritt in wachsendem Maß eine Ironie des inneren Widerspruchs, indem die Figuren selbst beide Pole in sich aufnehmen und die Widersprüchlichkeit entweder zur Synthese oder zum Paradox weiterführen. In einer meisterhaften Analyse geht Rey diesen Konfigurationen und der Ambivalenz der Figuren in den drei Komödien 'Der Abenteurer und die Sängerin', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Rosenkavalier' nach[19]). Auf verschiedenen Stufen stellt sich H. die Aufgabe, die erotisch-ethische Polarität in der geselligen Atmosphäre des Lustspiels zur Synthese zu bringen, aber erst im dritten Ansatz sieht Rey die Lösung erreicht. Hier erst kommt das Strukturgesetz des dialektischen Ausgleichs voll zur Entfaltung. Erstmals rückt hier das Schwergewicht von den Extremen zur Mitte, von der abenteuerlichen Lebensform des Octavian und der geplanten Ehe So-

---

[17]) Hans Schwerte, Hofmannsthal und der deutsche Roman der Gegenwart. Wirkendes Wort 3, 1952/53, S. 143–149.

[18]) W. H. Rey, Eros und Ethos in Hofmannsthals Lustspielen. Eine Studie zur Kunst der Konfiguration in 'Der Abenteurer und die Sängerin', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Rosenkavalier'. DVjs. 30, 1956, S. 449–473.

[19]) Die gattungsmäßige Zuordnung der Bühnendichtungen ist bei H. so ungenau, daß auch für die Interpretation die Scheidung in Sprechkomödie und Musiktext nicht von entscheidendem Belang ist. Auch ohne Hs. ausdrücklichen Konsens wird man den 'Abenteurer' den Komödien zurechnen dürfen.

phiens am Beginn zum Einklang der erotisch-ethischen Kräfte in ihrer Verbindung am Ende. In kunstvoller Fügung ist zugleich zwischen den Extremen das Gleichgewicht hergestellt: der niedere heidnische Eros des Ochs wird durch die christliche Caritas der Marschallin aufgewogen. (Vorzüglich ist die Analyse der Marschallin, nicht so überzeugend die der Sophie, die sich auf die Erstfassung stützt.) Auch die Zeitproblematik ist hier gelöst. Während die ersten Lustspiele die bedrohliche Realität der Zeit in der Konfrontierung der Abenteurer mit ihrer Vergangenheit bestätigen, ist im 'Rosenkavalier' die Drohung der Zeit für die Liebenden in präexistenzartigem Erleben aufgehoben, für die Marschallin in religiös fundierter Einsicht überwunden. Nicht überzeugend ist Reys Urteil, daß der 'Rosenkavalier' den Scheitelpunkt in H.s Lustspielschaffen darstelle, weil der 'Schwierige' einen Grenzfall der Komödie hart an der Linie des Tragischen bilde. Es wäre zu untersuchen, ob in diesem Lustspiel die Ambivalenz der Personen nicht ebenso durchgängig ist und überdies noch bruchloser funktional mit dem Konflikt und seiner Lösung in der Synthese verbunden ist als bisher.

'Betrachtungen' zum 'Rosenkavalier' gibt Emil Staiger[20]). Keine Analyse soll den Reiz des entzückenden Spieles stören, damit die sublimen Anspielungen der Musik und die verdeckte Bedeutsamkeit der absichtsvoll äußerlichen Sprache wirksam bleiben. Von der unbezweifelten Wirkung auf den Hörer und Zuschauer ausgehend bringt Staiger mehr paraphrasierend als interpretierend eine Beschreibung der Personen und ihrer lustspieladäquaten Lebenseinstellung. Wenn er dabei allerdings von Octavian meint, daß er den Präexistenzgestalten des Frühwerkes gleiche, weil sein Dasein sich im Spielen verschiedener Rollen erschöpfe, so dürfte die veränderte Auffassung der Präexistenz innerhalb der Komödie nicht übersehen werden: was ehemals echte Not war, ist jetzt Funktion in einer Spielwelt.

Zu Staigers Betrachtungen ist die klare und werknahe Darstellung der Entstehungsgeschichte des 'Rosenkavaliers' von Willi Schuh[21]) eine gute Ergänzung. Schuh bringt reiches Belegmaterial für Vorbilder und Anregungen und wertet es behutsam aus. Er beachtet das Ineinanderwirken äußerer und innerer Faktoren. Der Briefwechsel mit Strauß über die 'Cristina' hatte die klärenden Voraussetzungen für die musikdramatische Dichtung geschaffen; H.s Bedürfnis nach geselliger Produktion kam das Gespräch mit Keßler und das produktive Zuhören von Strauß entgegen. Während beim Dichter das Werk aus einer ersten Skizzierung der Figuren über ihre Verknüpfung durch eine eigens geschaffene Sprache zur detaillierten Profilierung der Spielwelt wuchs, fügten sich fremde Anregungen von Molière und Couvray, von Figaros Hochzeit und sogar den Meistersingern organisch ein. Trotz aller Einflüsse ist der neue und eigene Charakter der H.schen Musikdichtungen unbestritten.

Endlich hat auch 'Der Schwierige' die gebührende Beachtung gefunden. Emil Staiger[22]) hat sich bei der Interpretation dieser Dichtung bewußt Grenzen gesetzt: er betrachtet das Lustspiel rein als Lesetext unter thematischem Aspekt. Er charakterisiert die Personen, behandelt einzelne gehaltliche Fragen und verbreitert gelegentlich den Gedankengang der Interpretation durch allgemeine Reflexionen. So erfüllt er die im Vorwort genannte Aufgabe, einen Beitrag der

---

[20]) Emil Staiger, Betrachtungen zum 'Rosenkavalier'. In: Musik und Dichtung, Zürich 1947, S. 86–98.

[21]) Willi Schuh, Die Entstehung des 'Rosenkavalier'. Trivium IX, 1951, S. 65–91.

[22]) Emil Staiger, Hugo von Hofmannsthal 'Der Schwierige'. In: Meisterwerke deutscher Sprache, 2. Aufl. Atlantis-Verlag, Zürich 1948, S. 225–259.

Literaturwissenschaft zur allgemeinen Anthropologie zu geben. Innerhalb dieser Grenzen gelingt ihm dank ungewöhnlicher Einfühlung und Darstellungskunst eine vollendete Beschreibung von der Wirkung der Dichtung auf Grund ihrer gehaltlichen Voraussetzungen. Aber es ist kaum gerechtfertigt, gerade bei diesem Werk die gattungsspezifische Interpretation so ganz außer acht zu lassen. Denn wenn H. nach einem verlorenen Krieg gerade das Lustspiel fordert, so doch wohl, weil dessen transempirische Spielwelt für die Daseinsproblematik Analogielösungen erlaubt, die der Realität noch versagt sind. Die Lustspielgestalten sind daher nicht nur psychologisch wie isolierte empirische Personen zu fassen, sondern stets auch funktional innerhalb eines ästhetischen Grundgefüges. Der Verzicht auf eine ganzheitliche Interpretation führt leicht dazu, daß richtige Einzelbeobachtungen eine unrichtige Bewertung erfahren. So besteht z. B. gewiß im Gehaltlichen eine Beziehung zwischen der Zeit- und Sprachproblematik im 'Schwierigen' und im Frühwerk, aber ihr Sinn ist eben durch die besondere Gestaltung im Lustspiel verwandelt: ein idealer präexistent-paradiesischer Zustand gilt nicht mehr als möglich oder auch nur erstrebenswert, sondern innerhalb der Bedingtheiten der Existenz kann und soll er nur eine analoge Verwirklichung erfahren. – Staiger spürt, daß er mit der gehaltlichen Interpretation allein der Dichtung nicht gerecht wird. Obgleich er ihr, kaum zu Recht, die Schaubarkeit abspricht, erkennt er doch ihre dramatische Vollkommenheit an. Aber das veranlaßt ihn nicht zu einer Strukturanalyse, sondern er läßt im Zitat das Werk sprechen, um die Dichte und die Leichtigkeit der Dialoge zu erweisen oder zu zeigen, wie sich im Rücktritt der Sprache vor der Gestik die Grenzen des Dramatisch-Möglichen abzeichnen. Das spezifisch Lustspielartige sieht er in der Komik der Selbsttäuschungen und der geschichtlichen Situation, er erklärt auch das gegebene Kontrastverhältnis zwischen dem Hans Karl im Krieg und in der Wiener Gesellschaft zu einem komischen Phänomen. Ob Komik der geeignete Begriff ist, ob es sich nicht mehr um Ironie im Sinne H.s oder um Humor handelt, wäre zu fragen. Lustspieladäquat nennt Staiger auch die Art, wie der Dichter durch das dargestellte Negativ in uns das wahre Bild der Person erzeugt, doch vermißt man gerade hier eine Analyse der Mittel, mit denen diese Wirkung erzielt wird.

Von dem Einzelaspekt der Sprachproblematik geht Wilhelm Emrich[23]) in seinem Aufsatz über den 'Schwierigen' aus. Dabei betrachtet er dies Lustspiel vornehmlich nach seinem exemplarischen Wert für die Möglichkeit moderner Dichtung. Die zweckfreie, darum wahre Sprache der Dichtung in einem zweckgebundenen Zeitalter könne – so das Beispiel H. – nur in der paradoxen Weise bestehen, daß sie durch die Erfüllung der Zeitforderungen diese zugleich kritisch überwinde. Analog dieser Paradoxie sieht Emrich im 'Schwierigen' auch das wahre Menschsein innerhalb der zweckhaften Gesellschaft verwirklicht. Die Mittel zu solch kritischer Infragestellung und Erfüllung gewinne der Mensch aus dem Erlebnis der Todesnähe. Bliebe Emrich bei dieser begrifflichen Ausdeutung stehen, wäre dem H.schen Lustspiel Gewalt angetan, denn aus Mißtrauen gegen die Begriffe hat der Dichter seine Lösung ja gerade in der Gestalt gesucht. In der Einsicht in die paradoxe Struktur der modernen Dichtung sieht Emrich darum nur eine erste Vorbedingung für die Interpretation, die sich dann in einem »verstehenden Erschließen der Wechselbeziehung zwischen ihren Tei-

[23]) Wilhelm Emrich, Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige'. Wirkendes Wort 6, 1955/56, S. 17–25.

len« vollziehen soll. Aber diese Interpretation steht für den 'Schwierigen' noch aus.

Franz Norbert Mennemeier[24]) deutet den 'Schwierigen' im Anschluß an das 'Ad me ipsum' unter dem Blickwinkel der »Existenz« und der »Verwandlung«. Er findet das H.sche Schema der Dreistufigkeit in den drei Akten gespiegelt: aus dem Zustand der Existenzunsicherheit gelange der Schwierige über die Zwischenstufe der Tyche, der Berührung mit der Welt, zu Verwandlung und Existenz. Die mystischen Züge der Hauptgestalt sind bei Mennemeier überstark betont, weil die Deutung aus H.s Grundproblematik ihre Interpretation aus Charakter und Spielfunktion überdeckt. Hinter den gehaltlichen treten auch die gattungsspezifischen Fragen zurück; es wird nicht evident, inwiefern das Existenzthema durch die Behandlung in der Komödie nuanciert wird. Das Lustspielhafte soll einzig in der Komik liegen, die allerdings nur bei den kontrastierenden Typenfiguren sinnfällig werde. Der komische Effekt entstehe, weil diese schablonenhaft starr in der festgelegten Typik verharren und damit in Kontrast zu dem ständig bewegten Leben geraten. Bei solcher Definition der Komik kann bei Hans Karl gerade noch das konträre Verhalten, die individuelle Unfestigkeit im Widerspruch zur festen Konvention der Gesellschaft, als komischer Effekt gelten, für den »zwischen Werden und Sein hangenden-bangenden Menschen« aber kann selbst in der Optik des Lustspiels die Kategorie des Komischen nicht mehr zureichen. Helene vollends ist frei von Komik. Mennemeier legt daher die Dichtung nicht auf lustspielhafte, sondern allgemein dramatische Struktur fest, verwischt diese jedoch, weil er die konfliktschaffenden Elemente der Sprache, Zeit und Gesellschaft übergeht und einzig im fortschreitend sich enthüllenden Prozeß der Existenzgewinnung Hans Karls das Drama sich entfalten sieht. Zu diesem Prozeß bilden die Gegenhandlungen keinen Kontrast, sondern nur perspektivisch verzerrte Spiegelungen. Die interessante Beobachtung, daß es H. wohl nur im Anschluß an Elemente der romanischen Lustspieltradition gelingen konnte, seine »metaphysische« Lebensproblematik im Rahmen eines gesellschaftlichen Prozesses zu entwickeln, hat Mennemeier leider nicht ausgeführt.

D. Hilde Cohn[25]) interpretiert vergleichend Lessings und H.s Lustspiele im Zusammenhang mit der jeweiligen Real- und Geistesgeschichte. Das Schwierigsein Hans Karls bezeichne die moderne Lebenssituation. Im Abstand vom Maßgeblichen, wobei hier paradoxerweise das Schwierigsein den Maßstab bildet, bestehe das Komische; Stani sei darum die lustigste Person. Die Interpretation öffnet interessante Aspekte, kann der Dichtung als Kunstwerk aber nicht gerecht werden.

Die 'Arabella', H.s letzte Musikkomödie, bietet der Forschung neue und reizvolle Aufgaben, zumal wir zahlreiche Vorstufen dieses Werkes kennen und über die Ausformung zum Libretto durch H.s Briefwechsel mit Strauß genau unterrichtet werden. Willi Schuh[26]) hat in seinem Geleitwort zu einer Teilveröffentlichung kurz über Ursprung des Werkes und Wandlung des 1. Aktes referiert. – Es fehlt dringend eine Untersuchung über den Einfluß der Wiener Theatertradition auf H.s Lustspiele und besonders die Musikdichtungen.

---

[24]) Franz Norbert Mennemeier, Hofmannsthal. Der Schwierige. In: Benno von Wiese, Das Deutsche Drama II. August Bagel Verlag, Düsseldorf. 1958, S. 244–264.

[25]) D. Hilde Cohn, Die beiden Schwierigen im deutschen Lustspiel. Monatshefte (Wisconsin) 1952, S. 257–269.

[26]) Willi Schuh, Geleitwort zu: Hugo von Hofmannsthal, Arabella oder der Fiakerball. Die ursprüngliche Fassung des ersten Aktes. Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 437–441.

In den Mittelpunkt der Untersuchung dramatischer Einzelwerke rückt in neuester Zeit der 'Turm'. Obwohl R. A. Schröder 1926 den Gegenwartsbezug dieses Trauerspiels nachdrücklich hervorgehoben hat, scheint es, als sei erst jetzt die Stunde für das Verständnis dieses Werkes gekommen. Verständnis ist allerdings mehr als bloße Kenntnis. Es ist wenig getan mit einer Nacherzählung, die Szene für Szene den Inhalt wiedergibt, und einer Personenbeschreibung, die sich meist auf das Zitat beschränkt. Das ist der Fall bei Gerhard Meyer-Sichting[27]). Anregend ist einzig der Vergleich von Sigismund mit Hamlet und Kaiser Rudolf, aber der Autor beschränkt sich auf Parallelzitate und allgemeine Hinweise. – Man kann dem 'Turm', in dem der Dichter ein letztes Mal das Wirkliche geistig zu bewältigen sucht, nur gerecht werden, wenn man ihn im Zusammenhang mit anderen Gestaltungen der gleichen Problematik sieht. Allerdings wird man seit Burckhardts Mitteilungen darin nicht mehr den organischen Abschluß des Weges zum Sozialen (Nadler) oder die höchste Spiralwendung des mystischen Weges (Naef) sehen dürfen; der unerbittliche Ernst im Kampf um die geistige Selbstsicherung aus krisenhafter Anfechtung läßt sich nicht harmonisieren.

Jakob Laubach[28]) legt die umfangreichste Untersuchung über den 'Turm' vor, jedoch keineswegs die gewichtigste, denn sie nennt und zitiert vieles, erhellt aber wenig. Da Laubach in dem Werk einen »Aufriß aller Schaffensabschnitte Hofmannsthals« sieht, skizziert er die Grundlinien im Frühwerk, analysiert in chronologischer Folge die drei Bearbeitungen des Turm-Stoffes und weist in einer wertenden Zusammenfassung den Wandel im Weltverhältnis des Dichters auf. Der Abschnitt über das Frühwerk referiert flüchtig in allgemeinen Wendungen längst Bekanntes. Die Analyse der Fassungen ermüdet durch die schematische Aufgliederung. Nach je begrenzten Gesichtspunkten wird die Dichtung so stark zerlegt, daß die abschließende Gesamtdeutung kein entsprechendes Gegengewicht bieten kann. Bei einem Werk, in dem alles Realgeschehen zugleich symbolisch ist, ist es weder sinnvoll, eine ausführliche Inhaltsangabe im Stil eines Theaterzettels zu geben, noch die Gestalten in je neuem Analyseansatz nach Wesen, Erleben, Spielfunktion und Sprechweise gesondert zu betrachten. Selbst wenn Laubach schließlich die Vielschichtigkeit der inneren Struktur als konstituierendes Merkmal des 'Turms' anerkennt, so würde man dabei auf die stilbegriffliche Neuprägung eines »literarischen Über-Realismus« doch gern verzichten. Interessante Fragestellungen, wie Sigismund und H., Sigismund und das Dichtertum, werden mit kurzen Hinweisen am Schluß abgetan. In einem besonderen Exkurs geht Laubach der Vater-Sohn-Problematik nach. Er lehnt zu Recht eine psychoanalytische Auslegung ab, aber seine Gleichsetzung von Vater-Schöpfergott-Schicksal ist höchst fragwürdig.

Um den Aufweis einer kontinuierlichen Linie in H.s dramatischem Schaffen geht es Grete Schaeder[29]); schon der Titel spricht programmatisch vom »Weg«. Schaeder kommt aus der Schule Brechts, daher hebt sie auf den Sinngehalt ab und streift nur gelegentlich formale Probleme. Zur Deutung des Wegbeginns beim jungen H. benützt sie behutsam die Termini des 'Ad me ipsum', nicht wie feste Begriffe, sondern wie Leitworte. Aufschlußreich ist der Hinweis auf

---

[27]) Gerhard Meyer-Sichting, Hofmannsthals Turm. Merkur 8, 1954, S. 209–226.

[28]) Jakob Laubach, Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen, Freiburg/Schweiz 1954, 139 S.

[29]) Grete Schaeder, Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der Turmdichtung. DVjs. 23, 1949, S. 306–350.

den Einfluß Schopenhauers. Die neuplatonisch-christliche Terminologie, mit der H. sein Alleinheitserleben beschreibt, verleite zu einseitiger Sicht. Am 'Traum von großer Magie' zeigt Schaeder, daß dem Dichter auch Schopenhauers Umprägung des neuplatonischen Gedankengutes bekannt war. Das stellte ihn vor die Wahl, die Welt im Sinne Schopenhauers als Traum zu verstehen und das Individuum im Über-Ich, ähnlich dem Willen Schopenhauers, aufzuheben – oder die Welt als Bühne für das gottgesetzte Lebensspiel zu nehmen und das Über-Ich im Hinblick auf Gott zu fassen. Den ersten Weg habe H. in den Griechendramen angestrebt, auf dem anderen begegnete er Calderon. Im 'Leben ein Traum'-Fragment schwanke er noch zwischen dessen symbolisch-christlicher Weltdeutung und einer psychologisch-mythischen, aber der Rückgriff auf diesen Stoff im 'Turm' bestätige die endgültige Wegwahl. Die christliche Komponente dieses Weges steht für Schaeder so fest, daß die objektive Deutung schließlich getrübt wird. Daß H.s Weg zur Weltbewältigung notwendig ein Weg zur Tragödie war (das Problem der christlichen Tragödie wird dabei nicht erwähnt), begründet Schaeder durch den Wandel des Tatbegriffes. Die Tat als Ekstase (Elektra, Königssohn des Fragments) habe H. als psychologischen Grenzfall verworfen; die Versuchung, die Wirklichkeit doch noch magisch zu bewältigen, finde mit der Umgestaltung des letzten Turm-Aktes ein Ende. So habe nur noch die Tat Bestand, die sich aus einer geistigen Ordnung herleitet: diese leistet der Bettler im Verzicht auf Gewalt und leistet Sigismund in der leidenden Bewährung des Geistes gegenüber der Versuchung zu Magie und Macht. Schaeder geht im 'Turm' sorgfältig der historischen wie überzeitlichen Bedeutung von Gestalten und Geschehen nach; aber sie deutet vom Geist des 'Welttheaters' her. Denn obwohl der 'Turm' um die historische Dimension erweitert und vertieft ist, bleibt ihr das 'Welttheater' die Urform des Spätwerkes, und die vorgegebene Ordnung stets die christliche. Die Verbindung von Mythischem aus östlichem Denken mit dem Historischen sprenge den letzten Akt der 1. Fassung. Vollkommener sei dagegen die 2. Fassung, weil Sigismund stärker christusähnliche Züge trage. Jedoch an Schaeders Schlußurteil, daß »nicht Wort und Glaube, sondern Tat und Gesinnung ... auf Christus« weisen, ist wohl nur die Betonung des Vollzuges gegenüber der Verkündigung haltbar, nicht aber die Festlegung dieses Tuns auf eindeutig christlich bestimmtes Handeln.

Auch beim 'Turm' erweist sich William H. Rey[30]) als sorgfältiger und tiefdringender Interpret H.s. Er hat seine Untersuchung von 1953 jetzt in überarbeiterer Form vorgelegt und dabei die Voraussetzungen der Turm-Problematik und die Gültigkeit der 2. Fassung eingehender begründet. Keine Tendenz verstellt seinen Blick auf H.s Ringen um den Supremat des Geistes; dieser Kampf konnte nur eine paradoxe Lösung finden in der geistigen Selbstbehauptung durch Selbsthingabe und Weltverzicht. Rey sieht im 'Turm' nicht den organischen Abschluß der dramatischen Entwicklungslinie H.s, sondern ein Zeugnis für die Dimension seiner Lebensproblematik, das zweimaliger Krise abgerungen und in der Doppelheit der Fassungen selbst noch antithetisch ist. Er zeigt, daß H.s dichterische Existenz auf ihrem »Weg ins Leben« in eine Krise geriet durch die Drohung des triebhaften Lebens. In überzeugende Sicht rückt Rey dabei die Griechendramen. Hier wird nicht der Rausch des Blutes gefeiert, sondern das Triebhafte gebändigt und integriert durch das sittliche Motiv des Schlacht-

[30]) William H. Rey, Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals 'Der Turm'. Euph. 1953, 47, S. 161–172. – Hofmannsthal, Der Turm. In: Benno von Wiese, Das Deutsche Drama II. August Bagel Verlag, Ddf. 1958, S. 265–283.

opfers. Tiefer und in vollem Sinne tragisch ist die Krise, in die H. durch die Erfahrung von der eigenständigen Dynamik der abrollenden Geschichte getrieben wurde. Sie ließ sich nur auf dem Boden einer intakten Gesellschaftsstruktur und einer vorgegebenen Weltordnung lösen. Wo eines fehlt, wie im 'Welttheater', ist nur Ausweg, nicht Lösung möglich: der Bettler verzichtet in asketischer Einsamkeit auf die Verknüpfung mit der Welt, unter transzendentem Aspekt wird die Dynamik der Geschichte ausgeschaltet. Die erste Turmfassung ist noch einmal ein heroischer Versuch, die Wirklichkeit durch den Geist zu bändigen, aber das Historische schlägt so eilig in Utopie um, daß der idealen Konstruktion die Probe vor der realen Geschichte erspart bleibt. Erst in der zweiten Fassung wird der Zusammenstoß von Geist und Macht kompromißlos durchgestanden und endet notwendig in der Tragik, daß der Geist entschiedener Selbstbehauptung nur in äußerster Einsamkeit und um den Preis des Lebens und der Weltverknüpfung fähig ist. Wie dieser Schluß verstanden werden soll, begründet Rey durch eine scharfe und genaue Auslegung von H.s Äußerungen zur Umgestaltung. Als Mysterienspiel würde das Werk mißverstanden, denn hier ist die Geschichte nicht unter eine göttliche Verheißung gestellt, und der Opfertod schafft keine messianische Erlösung. Das Werk ist Tragödie, aber es ist nicht nihilistisch, weil der Geist, der zwar im Immanenten vom Ungeist verdrängt wird, sich doch kraft seines Ursprungs im Transzendenten bewahrt und »jenseits des Menschenlebens« aufleuchtet. Diese tragische Lösung steht antithetisch gegen den Mythos von der Welterlösung in der 1. Fassung und gegen den Glauben an die Durchdringung von Geist und Politik in der Münchener Rede. Es ist Reys Verdienst, diese Antithese nicht harmonisierend zu verwischen.

1954 wurden erstmals aus dem Nachlaß Fragmente zu einem 'Xenodoxus' veröffentlicht. Zu der Frage nach H.s Erneuerung des Mysterienspiels und nach der christlichen Komponente in seinem Werk sind diese Aufzeichnungen höchst bedeutsam. Typische Figuren (der Abenteurer, der Tor) kehren hier modifiziert wieder und bilden für den Aufweis durchgängiger Gestaltreihen ein wichtiges Glied. Die Interpretation der Fragmente hat Edgar Hederer[31]) begonnen. Sie erlauben stärker als jedes vollendete Werk Einblick in die dichterische Werkstatt. Das Handlungsgefüge läßt sich aus den Notizen nicht voll erschließen, aber Sprechton, Kontur und Stellenwert der Figuren zeichnen sich schon ab. An Hand figuraler, szenischer und gedanklicher Konzeptionen zeigt Hederer, wie sich bei H. ein reflektierend-erkennender und ein spontan-kreativer Prozeß verbanden. Der Vergleich mit dem Vorbild, aus dem sich H.s Eigenständigkeit im Sinngehalt, in der Komposition und in der Figuration erkennen läßt, stellt der Forschung eine reizvolle Aufgabe.

Die Einzeluntersuchungen zu H.s Bühnenwerk sind noch nicht so lückenlos, daß es schon an der Zeit scheint, eine Gesamtdarstellung zu geben. Sicher aber war es 1952 nicht so weit, als Gerhard Baumann[32]) seine 'Betrachtungen' über H.s dramatische Dichtung schrieb. Das Lückenhafte brauchte kein Vorwurf zu sein, wenn es nicht zugleich die Gefahr der Verzeichnung bärge. Baumann bestimmt das Eigentümliche von H.s Dramatik durch drei Elemente: Vervielfältigung und Spiegelung des Ich; Konfiguration dieser Ich-Emanationen; symbolische Situation. Leider gewinnt und interpretiert er diese Begriffe meist aus

[31]) Edgar Hederer, Über die Aufzeichnungen Hofmannsthals zu einem 'Xenodoxus'. Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 424–436.

[32]) Gerhard Baumann, Hugo von Hofmannsthal, Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung. Der Deutschunterricht 5, 1953, Heft 3, S. 36–56.

Prosa-Äußerungen und nicht primär aus der Dichtung, auf die er mehr exemplifizierend hinweist. Eng verknüpft er die dramatischen Elemente mit der Ich-Problematik und dem mystischen Erleben im Frühwerk und beläßt sie in dieser Verbindung; damit verdeckt und verkennt er Neuansätze und Wandlungen. Wem das Spiel des »schicksallosen Menschen« in den Frühdichtungen nur »Maskerade« ist, der übersieht die Ansätze zu schicksalhafter Wandlung. Die Problematik eigenständigen Tuns in den mittleren Dramen und im 'Turm' wird zu flüchtig angedeutet. Der Begriff der Konfiguration bleibt zu flach, wenn darin über das »Einander-Bespiegeln«, »Einander-Erhöhen« hinaus nicht auch die Möglichkeit gültig verwandelnder Schicksalsbegegnung gesehen wird. Am 'Turm' gewinnt Baumann das Urteil, daß in einer von Bedeutung durchdrungenen Dichtung das Bühnengerechte nicht voll erwartet werden dürfe. Aber hätte nicht eine eindringendere Erörterung der symbolischen Situation und der Konfiguration zeigen müssen, daß die Lustspiele, obwohl sie voll Bedeutung sind, sehr bühnengerecht sind? Leider fehlen aber die Lustspiele bei Baumann. Die Arbeit befriedigt nicht, weil sie H.s dramatisches Werk allzu sehr als Lese- und Gedankendichtungen und nicht als Bühnendichtungen nimmt.

H.s erzählende Prosa hat noch nicht die vielseitige Interpretation gefunden, die sie verdient. Besonders schwierige Aufgaben stellt dabei der 'Andreas'. Zur Entstehungsgeschichte und zum poetischen Charakter des Fragmentes gibt Jakob Wassermann[33]) einige Hinweise. Die fruchtbaren Ansätze in Alewyns quellenkritischer und Martinis stilanalytischer Untersuchung hat Edgar Hederer[34]) beim Versuch einer Sinndeutung leider unberücksichtigt gelassen. Seit Alewyns Mitteilungen[35]) ist es kaum mehr berechtigt, die Sinnmitte des Fragmentes in der »Materie Romana« und den organischen Ansatzpunkt für die Dichtung in der Finazzerwelt zu sehen. Allzu gradlinig deutet Hederer die Fragmente als Um- und Rückweg zum Finazzerbereich, er beachtet nicht, daß die Schlußnotiz »mit Romana ... könnte es der Himmel sein« im Konjunktiv steht, und nimmt die Aussage vom Selbstbewußtsein des Andreas als eine Verheißung, während sie doch klar die negative Feststellung ist: er war »ohne das Gefühl des Selbst«. Diese harmonisierende Tendenz verdeckt die bedrohliche Eigenkraft der Gegenwelt Venedig. Das Anziehende und zugleich Verderbliche im Streben nach geistiger Sublimierung bei Maria und nach magischer Selbsterlösung bei Sacramozo seien als maßlose Egozentrik von vornherein der Kraft der allomatischen Liebe zwischen Andreas und Romana unterlegen. Mag darin letztlich der Sinn der Dichtung liegen, so hat H. es in den Notizen doch nicht so klar ausgesprochen, wie Hederer es erkennen will. Es bleibt vieles offen, und das Fragmentarische läßt sich auch nicht dadurch verbergen, daß es als die notwendig angemessene Form gedeutet wird. Hätte der Dichter geglaubt, im Widerstreit zwischen extremer Ichbezogenheit und liebendem Bezug hier schon die gültige Lösung gefunden zu haben, hätte er die Fragmente kaum zurückgehalten, sondern sich mit der zerbrochenen epischen Form zufrieden gegeben. Eher könnte diese Form, in der jede Einzelerscheinung in fluktuierende Weiten weist, ein Signum der Epoche sein, ähnlich wie es Hederer für das veränderte Zeit- und Raumbewußtsein aufweist.

---

[33]) Jakob Wassermann, Andreas oder die Vereinigten. In: Bekenntnisse und Begegnungen, Bamberg 1950.

[34]) Edgar Hederer, Hofmannsthals 'Andreas'. Die Neue Rundschau 68, 1957, S. 127–141.

[35]) Alewyns Aufsatz über 'Andreas' war zuerst 1949 in Euph. erschienen.

Benno von Wiese[36]) gibt eine exakte Werkanalyse von H.s 'Reitergeschichte'. Er greift diese Prosa heraus als Modellfall vollendeter moderner Novellistik, die an ihrer Stelle Wachstum und Wandlung der Gattung verdeutlicht. Seine Ausgangsfrage gilt daher der gattungsgemäßen Zuordnung. Die Antwort wird aus einer präzisen, den Geschehenszusammenhang wie die künstlerische Gestaltung stets zugleich beachtenden Analyse gewonnen, deren methodische Richtlinien durch die Stilform der »Identität des Realen mit dem Symbolischen« bestimmt sind. Behutsam und in stetem Bezug auf den epischen Bericht geht Wiese der Zeichensprache der Bilder nach, die Symbolik nicht enthüllend, aber erhellend. Seine Deutung, die kein Geschehen, keine Spiegelung ausläßt, erweist die in der pointierten Zuspitzung zunächst befremdende ungewöhnliche Begebenheit des Schlusses nicht nur als die unausweichliche Folge des Vorangehenden, sondern als den Mittelpunkt alles Geschehens, der in blutigen und makabren Bildern stets schon anwesend ist; damit ist der zwangsläufige Schluß über den kausalen Zusammenhang hinaus in metaphysischer Tiefe legitimiert. Wieses Interpretation überzeugt in der Schlußfolgerung, daß die 'Reitergeschichte' vollendet die Gesetze der Gattung Novelle erfülle: Beschränkung auf »eine« Begebenheit, überraschende Schlußpointe, Aufhebung des bloß Stofflichen durch seine Gleichsetzung mit dem Symbolischen.

Weniger prägnant ist Mary E. Gilbert[37]) bei der Interpretation der 'Reitergeschichte'. Sie sucht die Entsprechungen zu Gehalt und Struktur der Novelle im Erleben und Denken des Dichters. Verschiedene Problemkreise werden gleichwertig nacheinander abgehandelt: der Anteil persönlicher Erfahrungen im Stofflichen, die Freiheit im historischen und geographischen Detail, die Umschreibung eines Seelenzustandes in bildhafte Situation und schließlich die novellistische Form. Die »unerhörte Begebenheit« wird vage als Folge eines geheimnisvollen Verwobenseins menschlicher Geschicke gedeutet. Die stringente Vorbereitung des Schlusses übersieht Gilbert, das stoffliche Reitermotiv scheint ihr die Geschlossenheit der Novelle hinlänglich zu sichern.

Viel gelobt, doch wenig erforscht ist H.s Märchen 'Die Frau ohne Schatten'. R. A. Schröder hat in seiner Gedenkrede (1929) in dieser Dichtung »den Kern und zugleich den Gipfel der Hofmannsthalschen Poesie zu erblicken« geglaubt. Ob und wiefern sie diesen Rang hat, sollte eine genaue Untersuchung erweisen[38]).

Mit Bedacht wurden in diesem Bericht die Einzeluntersuchungen zu H.s Dichtung nach 1900 den Interpretationen des Frühwerkes vorangestellt. Darin spiegelt sich das Anliegen der gegenwärtigen Forschung, eine Tendenz früherer Deutung zu korrigieren. Zu Lebzeiten H.s überwogen jene Stimmen, die ein Nachlassen der dichterischen Kraft und die Unscheinbarkeit des Spätwerkes behaupteten, um desto lauter Glanz und Schönheit eines unvergleichlichen Jugendwerkes rühmen zu können. Die klischeehafte Abstempelung zum lebensfernen Ästheten, zum unverbindlichen Impressionisten oder zum »Ariel« sind genugsam bekannt. Aus H.s Äußerungen zu Burckhardt wissen wir, wie sehr der alternde Dichter darunter litt, daß sein Mühen um eine geistig-sittliche Lebens-

---

[36]) Benno von Wiese, Hugo von Hofmannsthal, Reitergeschichte. In: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. August Bagel Verlag Düsseldorf. 1956, S. 284–303.

[37]) Mary E. Gilbert, Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Versuch einer Interpretation. Der Deutschunterricht 8, 1956, S. 101–112.

[38]) Die Arbeit von Bela Cakmur, Hofmannsthals Erzählung 'Die Frau ohne Schatten', Ankara 1954, war mir leider nicht zugänglich. Es sei dazu auf die eingehende kritische Besprechung von W. H. Rey verwiesen: Gebet Zeugnis: ich war da. Die Gestalt Hofmannsthals in Bericht und Forschung. Euph. 50, 1956, S. 462 ff.

bewältigung nicht erkannt und sein Wort zur Gegenwart nicht vernommen wurde. Die Stimme der wenigen, die klarer sahen (Borchardt, Brecht), wurde kaum gehört. Mit dem Tod geschah ein plötzlicher Umschwung in der Wertung; jetzt heißt H. der »Statthalter des poetischen Geistes auf Erden« (Nadler, 1929). Dies emphatische Urteil ebenso wie die frühen Klischees in sachgültige Wertung zu verwandeln, ist die Aufgabe der Forschung. Sie muß gerade das Jugendwerk neu und unvoreingenommen untersuchen. Eine unentbehrliche Hilfe ist dabei die verdienstvolle Veröffentlichung des 'Ad me ipsum' durch Walther Brecht (1930). Sie löst das Jugendwerk aus der Isolierung und erkennt es als erste Phase auf einem dreistufigen Weg der Gesamtentwicklung. Drei Gefahren allerdings bedrohen die Deutungen, die sich zu einseitig auf das 'Ad me ipsum' stützen: die ausschließliche Betonung des mystischen Elementes im Frühwerk, die Harmonisierung des Entwicklungsweges und die unkritische Verwendung der H.schen Terminologie. Der legitime Ausgangspunkt wird daher die Dichtung selbst sein[38a]).

Diese Haltung ist besonders für die Gedichtinterpretation geboten. Marianne Schultz-Hector[39]) legt eine schöne Deutung des 'Lebensliedes' vor. Sie verbleibt ganz im Raum des Gedichtes. Behutsam von außen nach innen vordringend führt die Interpretation vom befremdlichen Eindruck zur Einsicht in die Eigengesetzlichkeit der Bilderfolge, zur Entschlüsselung der Bildsymbole und dem Verständnis ihres Sinngehaltes und mündet in einer Gesamtaussage über das Gedicht, die so vielseitige Aspekte erfaßt, daß sie zugleich zum Schlüssel für das Wesen der H.schen Dichtung werden kann. – Die Auslegung der Gedichte 'Vor Tag' und 'Ballade des äußeren Lebens' von Franz Norbert Mennemeier[40]) zeichnet sich dadurch aus, daß sie genau auf das Wort horcht, auf seinen Stimmungswert wie seinen Bild- und Sinngehalt. Neben der Textanalyse geht Mennemeier vom 'Ad me ipsum' her einen zweiten Weg der Interpretation. Diese gedankliche Auslegung führt glücklich in das Gedicht hinein, weil sie sich stets mit der Textbetrachtung verbindet. So weist 'Vor Tag' auf das Geheimnis des Werdens. Fraglich ist, ob man mit Mennemeier die »christliche Atmosphäre« des Gedichtes auf Grund der Marterbildszene behaupten darf. Für das spezifisch Christliche bietet das 'Ad me ipsum' keinen Beleg, und dem Text allein tut Mennemeiers Feststellung, daß der kreuztragende Heiland eine Figur im »Welttheater-Reigen« des Gedichtes sei, voll Genüge. – Für das Maß der Trauer über Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit und die Bändigung des Schmerzes in der distanzierenden Aussage in der 'Ballade' hat Mennemeier ein genaues Empfinden. Weil sich jedoch für den Sinngehalt keine so prägnante Formel findet wie für das andere Gedicht, bezieht er zur Deutung der Schlußverse den ganzen mystischen Erlebniskreis ein, überfordert aber damit doch wohl die Gedichtaussage.

[38a]) Für das Verständnis von H.s Frühwerk wird man daneben mit Gewinn auch die stilverwandte zeitgenössische Dichtung heranziehen können. Das gilt besonders für Leopold Andrian, über den Horst Schumacher eine eingehende und umsichtige Studie vorgelegt hat (Horst Schumacher, Das Weltbild Leopold Andrians, Diss. Innsbruck, gedruckt 1958. 245 S.). Sie bietet im Bericht über Andrian und das literarische Klima Wiens am Jahrhundertende das Material für einen differenzierenden Vergleich, der H.s Eigenart deutlicher erkennen läßt. Wenn es zutrifft, daß sich im Chandos-Brief und an ähnlichen Stellen bei H. Andrians Leben und Schicksal spiegeln, so könnten sich manche krisenhaften Züge in H.s Werk klären; darüber verspricht demnächst eine Arbeit von Walter H. Perl über Andrian Aufschluß zu geben.

[39]) Marianne Schultz-Hector, H. v. Hofmannsthals 'Lebenslied'. Akzente 2, 1955, S. 85 bis 95.

[40]) Franz Norbert Mennemeier, Hugo von Hofmannsthal. Vor Tag. – Ballade. In: Benno von Wiese, Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Bd. II. August Bagel Verlag, Düsseldorf. 1957, S. 292–317.

Es ist zu wünschen, daß diese Beispiele eingehender Gedichtinterpretation bald vermehrt werden. Allerdings scheint dabei einzig die textinterpretierende Methode fruchtbar, denn wo das Gedicht nur als Exempel in einer außerlyrischen Fragestellung dient, zerstört die einseitige Sicht die poetische Ganzheit. Das gilt von dem Aufsatz von Alfredo Dornheim[41]) über das 'Reiselied'. Als Beitrag zum Problem von Symbol und Mythos in der Dichtung vergleicht Dornheim H.s Gedicht mit archaischen Vorstellungen von einer »hyperboreischen Landschaft« und mit Goethes Mignon-Lied. Dabei sondert er die psychologisch-mythische Sphäre streng von der poetischen ab. – Eine Gesamtdarstellung der H.schen Lyrik wird auch die interpretierende Methode wenigstens zur Grundlage nehmen müssen. Denn die Arbeit von Walter Perl[42]) (1936) zeigte, daß bei anderem Vorgehen wenig Gewinn ist. Perl wollte die geistige und formale Geschlossenheit des lyrischen Werkes aufweisen. Da er aber aus H.s Weltanschauung und aus seiner Beeinflussung durch literarische Zeittendenzen die bestimmenden Stilelemente entwickelte und die lyrischen Ausdrucksmittel H.s dann nur auf dieser Grundlage beispielhaft sammelte, erhält die Schlußforgerung keine hinreichende Beweiskraft. Auch für ungewisse Datierungen liefern solch allgemeine Untersuchungen keine Hinweise; das bestätigt Perls Zeittafel, die sich mit Datierungen nach Manuskripten und ersten Drucklegungen begnügen muß. – Eine Arbeit von Max Kommerell[43]), als Geleitwort zur Nachlese der Gedichte 1934 gedacht, wurde erst jetzt veröffentlicht. Empfänglich für Schwebungen und Beziehungen dichtet Kommerell den Zauber dieser Lyrik und ihres Dichters neu und gibt so ein eindrucksvolles, aber eben ganz subjektives Zeugnis für die Wirkung dieser Verse.

Für 'Gestern' und 'Tor und Tod' hat Alewyn die entscheidende und kaum zu überbietende Auslegung gegeben. Über andere dramatische Dichtungen der Frühzeit bieten zahlreiche Arbeiten in größerem Zusammenhang wichtige Aufschlüsse. Eine gesonderte Interpretation hat nur 'Das Kleine Welttheater' gefunden. Gerhard Baumann[44]) wählt es aus, weil es »den geometrischen Ort für alle Grundlinien des frühen Hofmannsthal« darstelle. Das »alle« wird man nicht gelten lassen dürfen, wohl aber schließt sich hier »am sichtbarsten der Zauberkreis purer Magie«. Diese Urteile bestimmen Baumanns Interpretationsweise: er achtet auf das Maß magischer All-Präsenz bei jeder einzelnen Gestalt, auf das »Magische der Zusammenstellungen« im Reigen und den Reflex verwandter Haltungen in anderen Werken. Genau zeichnet er jede Gestalt erläuternd nach. Er beachtet die Versform und die Linie der Kreisrückbiegung in den Monologen. An komplementären und analogen Zusammenstellungen zeigt sich ihm die Vielfalt der Konfigurationen. So gibt Baumanns Interpretation Gültiges, wo sie im Rahmen des Werkes verbleibt. Zweifelhaft ist der aufschließende Wert der überreichen Verweise; Böhme und Novalis, Blake und Musil und vor allem Goethe werden bemüht. Aber was erhellt ein Vergleich, an den zu denken man nur »von fern ... versucht« ist? Wortassoziationen verleiten Baumann gelegentlich zu Parallelen, die den unterschiedlichen Sinn nicht beachten, z. B. daß der Wahnsinnige

[41]) Alfredo Dornheim, Das 'Reiselied' Hugo von Hofmannsthals: eine hyperboreische »Mignon-Landschaft«. Euph. 49, 1955, S. 50–55.

[42]) Walter Perl, Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals. Germanische Studien, Heft 173, Bln. 1936, 112 S.

[43]) Max Kommerell, 'Nachlese der Gedichte' (1934). Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 568–573.

[44]) Gerhard Baumann, Hugo von Hofmannsthal: 'Das Kleine Welttheater'. GRM. N. F. VII, 1957, S. 196–230.

als Doppelgänger dem Ich in 'Vor Tag' »ähnlich« sei. Der »vollkommenen« Wiedergabe von H.s Dichtertum in der Haltung des Wahnsinnigen muß widersprochen werden, denn daß sie nicht allein auf das Magische festzulegen ist, zeigt – allerdings nicht in Baumanns Auslegung – der Vers »Schicksal aber hat nur der Einzelne«.

H.s Distanzierung vom Wahnsinnigen betont nachdrücklich Herbert Steiner[45]) in einer Bemerkung zum 'Kleinen Welttheater'. Er kann auf Robert von Lieben weisen, der neben vielem anderen in der Gestalt des Wahnsinnigen verwandelt fortlebt. – Zum Bestand gültiger Bühnendichtungen zählt Benno von Wiese[46]) 'Das Kleine Welttheater', sonst hätte er es kaum in seinen Sammelband über das Drama aufgenommen und selbst die Interpretation besorgt. Er gibt eine nachzeichnende Auslegung der Dichtung unter zweifachem Aspekt: im Gehaltlichen schließt er sich an die Hinweise des 'Ad me ipsum' an, in der Formbetrachtung geht er eigene Wege. Er verfolgt die Strukturform des Reigens, weist auf Entgegensetzungen und Spiegelungen im Vers und geht sehr sorgfältig der poetischen Bedeutung der Konfiguration nach. Diese liegt nicht im dramatischen Gegensatz, sondern schafft Bezugsmöglichkeiten zwischen den Spielenden, die jede Figur ins Grenzenlose erweitern. Nur ein Minimum an dramatischer Bewegung entsteht aus dem Abstand zwischen der Vereinzelung jeder Figur in der Rolle und ihrer Auflösung im Glückszustand des All-Einen[47]).

Stärker als an der Dichtungsanalyse scheint die Forschung beim jungen H. an der Erhellung von Grundfragen seiner Weltsicht interessiert. Ansatzpunkte und Methoden sind hier äußerst verschieden. Die Verbindung der Textinterpretation mit begrifflicher Erörterung bietet gewiß keine Gewähr für gesicherte Ergebnisse; gleichwohl scheinen sie auf diesem Weg am sichersten zu erreichen. – Hilde D. Cohn[48]) untersucht die Loris-Prosa, um das Urteil vom Ästhetizismus H.s zu revidieren. Sie stellt in den Essays die Elemente der Kunstkritik in ihrer Verbindung mit der Zeit- und Selbstkritik heraus und betont deren Wert als Ergänzung und Kommentar zur frühen Dichtung. Durch Parallelzitate belegt sie eine Verwandtschaft des jungen H. mit dem Nietzsche der 'Unzeitgemäßen Betrachtungen', doch folgert sie zu Recht daraus keine Abhängigkeit, nur eine Entsprechung in Absicht und Leistung, hier auf dem Gebiet der Kunst, dort in bezug auf das geschichtliche Denken. – Einzelprobleme, so das Leben, die Zeit, die Sprache, die Mystik, wurden in gesonderten Arbeiten aufgegriffen und erörtert.

Den Lebensbegriff des jungen H. hat Otto F. Bollnow[49]) klar herausgestellt. Dieser Aufsatz, dem es gar nicht primär um H. geht, sondern um eine exemplarische Ausprägung des Lebensbegriffes, ist für die H.-Interpretation doch fruchtbarer als mancher andere, weil er nicht wertet und urteilt und die vieldeutige Terminologie des 'Ad me ipsum' nicht gebraucht. Die H.sche Ausprägung der Idee des Lebens ordnet Bollnow in die Geschichte dieses Begriffes ein. H.s Ansatz liegt in der von Nietzsche verkörperten Form des dionysischen Lebensrausches, den er dann mit dem Todesrausch identifiziert. Die Wandlung und

[45]) Herbert Steiner, 'Das Kleine Welttheater'. Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 592–593.
[46]) Benno von Wiese, Hofmannsthal. Das Kleine Welttheater. In: Das Deutsche Drama II. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1958, S. 229–243.
[47]) Die Interpretationen der 'Reitergeschichte' haben ihren angemessenen Platz unter den anderen Prosa-Deutungen und wurden daher dort besprochen.
[48]) Hilde D. Cohn, Loris. Die frühen Essays des jungen Hofmannsthal. PMLA 1948, S. 1294–1313.
[49]) Otto F. Bollnow, Zum Lebensbegriff des jungen Hugo von Hofmannsthal. Archiv f. Lit. u. Volksbildung 1, Lahr 1949, S. 50–62.

schließlich Entleerung, die der Lebensbegriff im Ästhetizismus erfährt, spiegelt sich zwar deutlich in H.s Dichtung, entspricht aber nicht seiner eigenen Haltung. Das zeigt Bollnow an der Veränderung im Verhältnis zum Tod, das aus dionysischem Rausch nun zu existentieller Begegnung wird. Hier hat H. das Todesproblem zum erstenmal so gesehen, wie es später die Existenzphilosophie vertieft deuten wird. Am Todeserlebnis hätte auch eine weiterführende Untersuchung der Idee des Lebens bei H. einzusetzen, aber Bollnow beschränkt sich bewußt auf den lebensphilosophischen Ansatz der Frühzeit, wie die Dichtung ihn spiegelt. Die Essays dieser Zeit fügen zwar keinen neuen Zug hinzu, könnten aber den Lebensbegriff noch schärfer profilieren.

Der Versuch von Andrew O. Jàszi[50]), die Idee des Lebens in H.s Frühwerk zu klären, bringt nur Verwirrung, denn er ist eigenwillig in der Phasensetzung und der Sinndeutung der H.schen Termini. Das Werk vor 1896 löst Jàszi »aus der Stelle, die ihm Hofmannsthal zuweist« und deutet es als Ausdruck der allgemeinen europäischen Dekadenzstimmung. Mit dem Wendejahr 1896 erfolge ein »mächtiger Durchbruch präexistenten Lebens«. Widersprüchlich ist, daß Jàszi dabei unter Präexistenz sowohl vorgeburtliches wie jugendliches Dasein, aber auch eine das Diesseitige transzendierende Daseinsform versteht. Aus dem letzten Aspekt folgert er, daß Präexistenz den Anschluß an das wirkliche Leben voraussetze; und weil damit die Präexistenz bei H. ihren Namen zu unrecht trage, setzt Jàszi sie kurzweg mit Magie gleich. In ihrem Bann verliere H. die 1896 gewonnenen Werte des Wirklichen und Sittlichen wieder, das zeige die verschärfte Relativierung dieser Werte in der Dichtung bis 1900; das gesamte spätere Werk müsse sich um ihren Wiedergewinn mühen. Jàszis Konstruktionen sind unhaltbar. Denn erstens sprechen gerade die frühesten Dichtungen präexistentes Lebensgefühl am reinsten aus, während mit der Lebenszuwendung um 1896 die Überwindung der Präexistenz einsetzt. Zweitens bemüht sich H. von Anfang an und stets intensiver um das Wirkliche und Sittliche; denn daß jedes Werk, das diese Werte relativiert, letztlich eine Kritik an dieser Relativierung darstellt, erwähnt Jàszi zwar gelegentlich, will es um seiner These willen aber nicht wahr haben. Und schließlich steht bei H. Magie doch wohl im Zusammenhang mit mystischem, nicht präexistentem Erleben.

Mit der thematisch begrenzten Untersuchung der Zeitproblematik zielt William H. Rey[51]) darauf, die Einschätzung des ganzen Jugendwerkes richtigzustellen. Im Verhältnis des Dichters zur Zeit erkennt er die existentielle Problematik, die sich hinter der Formschönheit dieser Dichtung verbirgt. H. steht von Anfang an in einer latenten Krisensituation, da seine Haltung zur Zeit ambivalent ist: hier Leiden an der Vergänglichkeit, das sich bis zu Verzweiflung und Lebensekel steigert – dort momentane Erfahrung der Geborgenheit im Zeitlosen. Rey weist nach, daß alle Versuche, dieser Antinomie zu entgehen, nicht Lösungen sind, sondern Abwege, die einseitig einen Pol verabsolutieren; sorgfältig zeigt er die Stellen auf, die schon im Frühwerk keimhaft die Lösung im Ethischen so vorbilden, wie der reife H. sie gestalten wird. Damit deutet er auf eine verborgene Kontinuität, die H.s Entwicklung aber weder in ein Modell preßt noch harmonisiert. Der Wandel in H.s Verhältnis zur Zeit erlaubt Rey, die Epoche von 1890–1900, die oft allzu summarisch als »Präexistenz« zusammengefaßt wird,

[50]) Andrew O. Jàszi, Die Idee des Lebens in Hofmannsthals Jugendwerk 1890–1900. The Germanic Review 1949, S. 81–107.

[51]) William H. Rey, Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk, Euph. 48, 1954, S. 280–310.

in drei Stufen zu gliedern mit den Kennworten: Präexistenz (bis 1893), Magie (um 1896), Mystik (bis 1900). In der Interpretation jedoch will Rey diese Kennworte mehr als heuristische Prinzipien denn als feste Zuordnungen verstanden wissen. Gleichwohl hat der Drang zur Systematik wohl manche Deutung veranlaßt, die nicht voll überzeugt. So sieht Rey in Tizian den Künstler, der nie aus dem Zustand präexistenter Allverbundenheit herausgetreten sei. Aber stellt H. nicht damals schon den Künstler 'über' und nicht 'vor' die Zeitlichkeit, weil er durch das Werk der Zeit ihren Tribut zollt und zugleich ein Bleibendes schafft? Problematisch ist Reys Einengung der Lyrik um 1896 auf den Begriff des Magischen, ohne das Mystische einzubeziehen. Der Dichter konnte doch wohl nur versuchen, durch die magische Gewalt des Wortes den zeitverhafteten und damit chaotischen Zustand der Welt zu ordnen, weil er aus zeitenthobener mystischer Erfahrung um die echte Ordnung des Seins wußte. Wenn Mystik aber Vorbedingung für Magie ist, dann erfolgt auch die Wendung zur Mystik nicht, wie Rey meint, erst mit dem 'Kleinen Welttheater' und dem 'Bergwerk'. Überzeugend ist die Interpretation des 'Bergwerks', in dem bei einem letzten Fluchtversuch in die radikale Mystik eine ethische Unruhe den Dichter auf die endliche Wirklichkeit des Menschen in der Zeit verweise.

Karl Pestalozzi[52]) will in einer Arbeit zur Sprachproblematik den jungen H. bewußt ohne das 'Ad me ipsum' ganz aus sich selbst heraus deuten. Leider erweist sich, daß auch dieser Weg nicht unbedingt zuverlässige Ergebnisse verbürgt. Pestalozzi verfolgt den Gebrauch von Symbolworten (Edelstein, Talisman, Spiegel, »Leben«) und legt anhand dieser Symbolstränge Zusammenhänge frei. Die aufschließenden Möglichkeiten dieses Ansatzes werden leider durch systematische Erörterungen verdeckt. Auffallend, im Gegensatz zum 'Ad me ipsum', bestreitet Pestalozzi fast ganz das Ethische beim jungen H. Er setzt den Dichter mit dem Magier gleich, der sich dem Anspruch der Wirklichkeit entziehe, indem er sie durch Stilisierung und metaphorische Umbenennung in Schönheit umformt. Die Darstellung des magischen Umgangs mit der Sprache bringt in der Exemplifizierung am Einzelbeispiel, in der Auslegung des magischen Weges und in einem Sonderkapitel über den Dichter manche Wiederholung. – Magische Sprache der Symbolwörter und Gebrauchssprache der Begriffe sind die Pole, an deren Gegensatz H.s Sprachproblematik aufbricht. An den Begriffen, die beliebig verfügbar sind und damit zur Lüge werden, entzündet sich seine Sprachskepsis. Ob diese jedoch anfangs schon so echt ist, wie Pestalozzi es aus dem jugendlich-unreifen 'Gedankenspuk' (1890) herauslesen will, bleibt fraglich, zumal seine Interpretation einer sprachlosen Kommunikation im Mitleid, als Folge der Skepsis, nicht überzeugt. Pestalozzis Darstellung der magischen Lösung der Sprachproblematik weckt Bedenken durch die Terminologie. Das Unsagbare, das H. in den erhöhten Augenblicken wahrnahm und in der Dichtung festhalten wollte, bezeichnet er als »Leben« (stets in Anführungszeichen) und grenzt diese umgreifende Urmacht gegen das individuelle Leben ab. Es ist kaum tunlich, unter anderen Benennungen H.s gerade diese auszuwählen, denn der Begriff ist durch die Lebensphilosophie der Zeit vorgeprägt; zudem wird die Scheidung in zwei Arten von Leben da gegenstandslos, wo H. durch das Tun ins Leben wie ins »Leben« kommen will. Pestalozzi argumentiert: Da die nicht-begriffliche Sprache des »Lebens« nicht diskursiv verstanden werden kann, teilt sie sich als Stimmung

[52]) Karl Pestalozzi, Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Züricher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte, Nr. 6, Atlantis Verlag Zürich 1958, 130 S.

mit, und weil ihre Ausdrucksmittel musikalischer Art sind und ihr Wesen Stimmung ist, ist sie »lyrisch«. Zu unmißverständlichem Gebrauch dieser Terminologie muß man sich stets Staigers Poetik gegenwärtig halten. Aber ist es geraten, mit dem vorbelasteten Wort »Stimmung« gerade bei H. jene Kraft zu benennen, die Symbole schafft? Gründet seine Fähigkeit zum Symbolwort nicht in mystischem Identitätserleben? Nur weil Pestalozzi die Mystik auf ihre christliche Form einengt, scheint ihm solche Benennung unangemessen. Er gründet den Sinn von H.s Dichten in »lyrischer« Sprache auf die Voraussetzung, daß für ihn nur im Kunstwerk das »Leben« faßbar war. Allerdings muß er das später einschränken, wenn er erklären will, wieso H. im Verzicht auf das magische Wort nicht skeptisch verstummte, sondern sich der Begriffssprache bedienen konnte. In dem Maß, in dem der Dichter schon je gelegentlich an der Magie des Schönen zweifelte, habe er, neben der Kunst, in der sozialen Wirklichkeit das »Leben« als Wirkkraft erkannt. Konventionelle Sprache, sofern sie auf das Handeln im sozialen Bereich abzielt und besonders, wo sie restaurativ an die Vergangenheit anknüpft, könne damit ebensogut wie die »lyrische« Sprache »Leben« darstellen. Diese Feststellung veranlaßt Pestalozzi zu einer harmonisierenden Deutung des Chandos-Briefes. Er sieht darin die erste soziale »Amts«handlung des Dichters, weil er die kommunikative Form des Briefes gewählt und die Sprache auf eine frühe Zeit hin stilisiert habe. Pestalozzi mildert die sprachskeptischen Züge und verschweigt den Ekel an der Sprache. An der Bewertung des 'Briefes' scheidet sich oft die H.-Interpretation. Als Zeugnis für eine Sprachskepsis hat er aber doch wohl mehr Gewicht, als Pestalozzi ihm beläßt. Zudem dürfte er vom späteren Werk her nicht nur unter dem Blickpunkt der Sprachsicherung durch den Restaurationsprozeß beleuchtet werden, sondern auch unter dem erneuter Sprachskepsis. Gerade die Sprachproblematik sollte durch das ganze Werk hindurch verfolgt werden, denn die Dialektik von Sprachliebe und Sprachverleugnung dauert an und findet verschiedenartige Lösungen.

Das Mystische ist bei H. gewiß nicht auf die Jugendepoche beschränkt, es gehört, in abnehmendem Maß zwar, mit zu den konstituierenden Elementen seiner dichterischen Existenz. Dennoch ist es ein fragwürdiges Unternehmen, wenn Werner Metzeler[53]) dem Ursprung und der Krise von H.s Mystik in einer »mehr grundsätzlichen, zeitunabhängigen Erörterung« nachgeht, denn so wird leicht das Selbstverständnis des jungen Dichters durch eine spätere und von H. nicht rückbezüglich gemeinte Aussage belegt. Läßt sich wirklich »mit Mystik ... letztlich alles und jedes in seinem Werk in Beziehung bringen«? Obwohl Metzeler die Bedeutung der Wirklichkeitsbindung beim späten H. erkennt, faßt er dennoch die Einheit des Werkes im Bild des Spiralganges, auf dessen höchster Wendung das mythische Element die Krise der Mystik abschließe. – Metzelers Arbeit ist weit angelegt. Er hebt H.s Eigenart von den geschichtlichen Ausprägungen der Mystik ab. Dieser an sich berechtigte Ansatz veranlaßt ihn allerdings, gemäß einer Modellvorstellung von Mystik unabdinglich einen Weg über Stufen und Initiationen zu fordern, an dessen Ende der echte Mystiker verstummt. Gerade H. läßt aber fragen, ob es echte mystische Erfahrung nicht auch unmittelbar gibt und ob er in einzelnen erhöhten Momenten nicht auch das Verstummen kennt (so im Statuen-Aufsatz). Metzeler untersucht ferner den Zusammenhang von H.s Dichtung aus mystischem Erleben mit den literarischen Zeitströmungen. Daß sich das wesensmäßig Unsagbare der

[53]) Werner Metzeler, Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik. Bergstadtverlag Wilh. Gottl. Korn, Mchn. 1956, 126 S.

mystischen Schau nur im Symbol ausdrücken läßt, ist selbstverständlich; nicht so eindeutig ist es aber, daraus eine Zugehörigkeit zum literarhistorischen Symbolismus zu folgern, denn dessen Dichtung setzt nicht notwendig mystisches Erleben voraus. Hier sind die Begriffe Symbolaussage und Symbolismus verwischt. Den Ursprung von H.s Mystik sieht Metzeler in der Präexistenz, weil sie mystische Elemente wie Einsamkeit und Lebensferne, Entgrenzung des Ich und Einsfühlen mit dem All enthalte. Jedoch unterscheide das vorwegnehmende Herrschaftsgefühl, das H.s Sprache die magisch-beschwörende Kraft gebe, die Mystik aus solchem Ursprung von echter Mystik; der Machtanspruch widerstreite der gelâzenheit des echten Mystikers. Doch ist es richtig, bei H. die Mystik so ganz an die Präexistenz zu binden, und daraus einzig eine »unechte« magische Mystik zu folgern? Dürfen nicht nur einzelne herausgehobene Momente innerhalb der Präexistenz und gelegentlich noch später als mystisch gelten? Ist aber H.s Mystik nicht an die Präexistenz gebunden, dann gilt auch Metzelers Einwand nicht, daß die präexistente Weltfremdheit am Wegbeginn das Unechte dieser Mystik erweise, weil der wahre Mystiker sich erst mühsam aus der Weltbindung lösen müsse. Dem Weg der Introversion bei H. spricht Metzeler ebenfalls den Charakter echter Mystik ab, weil er zu einer Steigerung des Ich, nicht zur Entselbstung führe. H.s Sprachkrise deutet Metzeler als Krisen seiner magischen Mystik. Durch die Bindung an Präexistenz mußte die magische Herrschaft über das Wort mit dem Eintritt in die Existenz verlorengehen. Weist aber nicht der Chandos-Brief über die Krise der magischen Sprache hinaus auf ein Infragestellen echter mystischer Erfahrung? Trotz Metzelers ausführlicher Untersuchung sollte man der Frage von H.s Mystik noch einmal nachgehen.

Ein Ergebnis aus der Neusichtung des Jugendwerkes ist es, daß dies nun nicht mehr neben oder gar gegen das Spätwerk gestellt werden kann. Durchgängige Linien beginnen hier, wandeln sich, vertauschen ihr Gewicht und prägen, durch neue Züge vermehrt, das Spätwerk. Selbst wo eine solche Linie abbricht, kann im Bruch noch das Frühere in das Späte hineinwirken. Es ist also durchaus berechtigt, ja oft geboten, bei entsprechenden Fragestellungen H.s Gesamtwerk zu untersuchen. Bedenklich ist es jedoch (wie Metzelers Buch gezeigt hat und Fahrners Arbeit zeigen wird), dabei den historischen Faktor außer acht zu lassen. H.s Dichtung erstreckt sich über 40 Jahre, und der Dichter wandelte sich, daher muß man auf den »Weg« achten. Das tut nachdrücklich Walter Warnach[54]). In einem dichten, erkenntnisreichen Aufsatz dringt er mit der Frage nach H.s Verhältnis zu Zeit und Wirklichkeit in jene Tiefenschicht vor, die H.s Wandlung bestimmt. Er zeigt in dem frühen magischen Welterleben, das dem Gesetz des alles mit allem vertauschenden Reigens gehorcht, den Beginn eines Weges, der über den Aufbruch heftigster Polarisationen zur Anerkennung des hier und jetzt Einmaligen führte; da konnte geschichtliche Kontinuität gestiftet und Kontemporaneität im Sinnbild der Konfiguration deutlich werden. Nie stärker als in den Kriegsjahren habe H. mit unbedingtem Wirklichkeitsernst den unumkehrbaren Gang des Geschichtlichen anerkannt. Warnach bringt hier aufschlußreiche Parallelen zu Péguy. Später sei H. in Essay und Mysteriendichtung der Versuchung nicht ganz entgangen, zu zirkularer Zeitvorstellung zurückzukehren, indem er das Faktische so ins Geistige sublimierte, daß alles mit allem in zeitloser Omnipräsenz sich finde. Dies Urteil dürfte bei genauer Textinterpretation kaum richtig sein; Warnach schon beschränkt seine

[54]) Walter Warnach, Hugo von Hofmannsthal. Sein Weg von Mythos und Magie zur Wirklichkeit der Geschichte. Wort und Wahrheit 1954, S. 360–377.

Geltung auf den »Menschen« H. und läßt – mit welchem Recht der Sonderung? – den »Dichter« mit der zweiten Turmfassung über den Menschen hinauswachsen. Der Untergang des Reinen vor der Gewalt des Wirklichen gleiche einem Gerichtsspruch im Widerstreit von Magie und Geschichte. Daß H. ihn anerkenne, beglaubige seine Größe und lasse sein Leid ermessen.

Im Bereich des dichterischen Werkes sind die Gestalten ein Sonderthema, das für eine durchgängige Untersuchung sehr fruchtbar sein kann. Fast alle Gestalten sind in H.s Werk durch drei Koordinaten bestimmt: gewisse Typen kehren zu verschiedenen Zeiten wieder; jede Figur ist im Raum der Einzeldichtung mit allen anderen verknüpft; jede Gestaltschöpfung weist nach innen auf H.s dichterische Existenz. Grete Schaeder[55]) hat in ihrem Buch 'Die Gestalten' versucht, all diesen Aspekten gleichzeitig gerecht zu werden. Dies Buch darf hier nicht fehlen, obwohl es vor der zeitlichen Grenze dieses Referates liegt, denn es zeigt die fruchtbaren und gefährlichen Möglichkeiten dieser Themenstellung. Der Aufweis durchgängiger Gestalttypen kann nachdrücklich die Geschlossenheit des Werkes bezeugen, aber Wandel und Akzentverschiebung dürfen dabei nicht übersehen werden. Bei Schaeder entspricht dem Eifer im Aufspüren von Verwandtschaften der Figuren nicht immer die gleiche Sorgfalt in der Differenzierung; so entstehen verzerrte Bilder, z. B. der Schwierige »als Don Juan und Tor zugleich«. – Die H.schen Gestalten leben im Gefüge der Dichtung, sie sind nicht isolierte Träger von Lebenshaltungen, sondern beeinflussen sich durch ihr Zusammenspiel wechselseitig. Schaeder kann dieser Funktion nicht voll gerecht werden, weil sie nicht nur geschlossene Dichtungen betrachtet. Sie bildet oft Gruppen und wählt dann je andere Interpretationsaspekte (den psychologischen, den mythologischen, den sittlich-moralischen). Aber eben in dieser Wahl liegt schon eine Vorentscheidung für die Deutung; und wie diese, so ist bei Schaeder auch die Wertung vorweg festgelegt: sie behauptet, H. habe die höchste Stufe seines dramatischen Schaffens erst durch Anschluß an die christliche Tradition gefunden. Dieser Gedanke beeinflußt schon die Interpretation des Frühwerkes, dann besonders die Wertung des dramatischen Schaffens und sogar die Gliederung. In 'Tor und Tod' und 'Kaiser und Hexe' glaubt sie Vordeutungen auf die christliche Lösung zu finden. Ernst und Eigenständigkeit von H.s mystischer Geisteshaltung aber werden sicher verkannt, wenn diese nicht mehr sein soll als ein Aspekt des gleichen Lebensgefühles, das sich bei ihm ebenso und gleichzeitig in christlicher Form äußern könne, wo es sich auf das praktische Leben richte. Den Griechendramen spricht sie Verwandtschaft mit den christlichen Spielen zu, nur weil beide der Gefahr dialektischer Auseinandersetzung entgehen. Die Behauptung, daß H. »zum großen Dramatiker« erst werde, »als er sich innerlich für die christliche Lösung entschieden hatte«, ist anfechtbar. Schaeder widerspricht ihr selbst unbewußt, wenn sie die christliche Dichtung aus dem Dramatischen ausklammert und als »Spiele« neben die »Dramen« stellt. Doch bleibt die Deutung und Wertung der Dramen und Lustspiele insgeheim von der Sicht auf die Ideallösung im christlichen Spiel bestimmt: auch hier agieren Lebensmasken, die sich einer Prüfung durch höhere Mächte stellen und die Verwandlung als Gnadengeschenk erhalten. Was nicht direkt oder von fern auf die christliche Lösung der Lebensproblematik oder auf deren säkularisierte Form, die allomatische Lösung, zuführt, ist für Schaeder Umweg. Auf ein Kapitel über das Jugendwerk folgt darum, mit deutlicher Abwertung, der Abschnitt 'Um-

[55]) Grete Schaeder, Die Gestalten Bd. I von: Hans Heinrich Schaeder und Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthal, Bln. 1933, 197 S.

wege'. Es befremdet, den 'Rosenkavalier' und den 'Andreas' unter die dichterischen »Umwege« H.s gerechnet zu sehen. Die meist chronologische Ordnung durchbricht Schaeder, um so 'Ariadne' und 'Jedermann' trotz früherer Entstehung dem Kapitel »Lösungen« zuordnen zu können, das die allomatischen und christlichen Lösungen der Spätzeit behandelt. – Der unbestrittene Wert des Schaederschen Buches liegt neben anregenden Einzelbeobachtungen darin, daß die Gestalten über Einzeltypik und Geschehenszusammenhang hinaus als allgemeine Möglichkeiten menschlichen Verhaltens und als Ausdruck von H.s Bemühen um die Lebensbewältigung gesehen werden.

So vielversprechend als Thema die Abenteurergestalt bei H. ist, so enttäuschend sind die Ausführungen, die Ewald Grether[58]) dazu gibt. Zunächst ist der Aufweis der Typengestalt höchst lückenhaft. Denn wenn das Wandelbare, Flüchtige, konstituierendes Element des Abenteuerlichen ist, so haben an diesem Typ so gut Andreas und Zerbinetta wie Mariquita und die Helena des 1. Aktes teil; es ist nicht schlüssig, daß Grether die Analyse auf Baron Weidenstamm und Florindo beschränkt. Zum anderen weitet Grether die Arbeit in methodisch fragwürdiger Weise zu einer Wesensbestimmung des Dichters mit dem Schlußergebnis: die Dichtergestalt bei H. ist eine Metamorphose seiner Abenteurergestalt. Grether leitet H.s Bild vom Dichter mit anfechtbarer Beweisführung aus der Abenteurergestalt her. Auf diesem Weg kommt er nicht nur zu einem Zerrbild vom Dichter und schließlich Literarhistoriker im vermeintlichen H.schen Sinn, sondern auch zu einer falschen Sicht auf H. selbst. Er geht von Gemeinsamkeiten bei Abenteurer und Dichter aus: beide stehen unter dem Zwang, sich allem offenzuhalten, sich alles anzuverwandeln, beide sind befähigt, in dem Angegangenen Leben zu wecken und in der Begegnung Zusammenhänge und Schicksal zu stiften. Soweit mag man Grether folgen, fragwürdig aber ist die beiden gleichermaßen zugesprochene Ichbezogenheit. Diese »Egozentrizität« aber soll es gerade sein, »die als abenteuerliche Grunddisposition zu immer höheren Formen sich entfalten kann«, also die Metamorphose vom Abenteurer zum Dichter bewirkt. Hier ist ein Bruch in Grethers Beweisführung, denn die »dämonische Besessenheit von sich selbst« beim Abenteurer und »das Hineinnehmen, Festhalten und Bewahren von sich selbst« beim Dichter, wobei das Ich der Ort einer Synthese der Welt wird, sind etwas qualitativ so Verschiedenes, daß nicht dieses aus jenem sich entwickeln kann. Hypothetisch fordert Grether zwar beim Dichter eine Potenz des Aufnehmens und Festhaltens, die er jedoch einzig im abenteuerlichen Menschen für möglich hält. Denn die Konsistenz des Ich glaubt Grether nur dadurch gewahrt, daß der Dichter sich in »einer unwandelbaren, schicksallosen Treue zum Amt der Verwandlung« und damit »zu sich selbst« bewahrt, wie es der Abenteurer in seiner »Treue zur Treulosigkeit« tut. Hier verdeckt der gleiche Wortgebrauch einen grundlegenden Unterschied: Das Beharren in abenteuerlichem Leben beruht nicht auf Treue, sondern ist Fatalität, ist die Gebundenheit dessen, »der des Lebens Sklave hieß« (Abenteurer 268). Bei H. hingegen ist die Treue zu sich und seinem Auftrag gleichbedeutend mit der sittlichen Entscheidung zur freien und verantwortlichen Übernahme des eigenen Schicksals. So bedenkenlos wie Grether das Wort Treue gebraucht und damit argumentiert, so verfährt er auch mit dem Wort Verwandlung (bzw. Metamorphose). Wer H.s Interpretation im Ariadne-Brief berücksichtigte, würde diesen Zentralbegriff nicht so unbedacht auf die wechselnden Zustände des Aben-

[58]) Ewald Grether, Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal. Euph. 48, 1954, S. 171–209.

teurers anwenden. Überhaupt hat Grethers Arbeit eine unscharfe Diktion und einen hypothetischen Stil. Trotz des Aufwandes an komplizierter Ausdrucksweise kommt Grether im Grunde nicht über die alte – und längst widerlegte – These von dem »Impressionisten« H. hinaus.

In einer Entgegnung hat William H. Rey[57]) sorgfältig Grethers Ausführungen widerlegt und ihnen das Bild einer vielschichtigen dichterischen Existenz entgegengestellt, die aus der Einsicht in die Einheit alles Seienden erwächst, eine Verwandlung im Sinn sittlich-sozialer Selbstverwirklichung erfährt und sich verantwortlich und verbindlich in den Dienst an der Gemeinschaft stellt, wobei sie sich stets in einem überindividuellen Zentrum verankert weiß. Für H.s Dichterexistenz sei die Abenteurergestalt nur ein Durchgangsstadium auf dem Weg in die Wirklichkeit des Lebens; das Abenteuerliche sei »ein Element des Dichterischen – nicht seine Essenz«. Aber ist nicht selbst das noch zuviel gesagt? Ist nicht der Abenteurer ein Gegenbild des Dichters, nicht ein Teilaspekt? Gegensätzlich ist beider Einstellung zur Zeit, gegensätzlich ihr Verhalten gegenüber dem Begegnenden, konträr ihr Bezug auf die eigene Existenz. Selbst dazu, eine Möglichkeit, die in seinem Inneren drohte, durch Gestaltung zu bannen, brauchte H. die Abenteurergestalt wohl nicht mehr, da die Lockung zu impressionistischer Ichauflösung in 'Gestern' schon abgewehrt wurde. Somit wäre Reys andere Formulierung gültiger, daß die Abenteurergestalt »Kompositionsmittel« ist, nämlich Kontrastfigur zu der Welt sittlicher Ordnung.

Der Titel 'Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals' verspricht Aufschluß über die Gestalten, aber Hugo Wyss[58]) bietet, gemäß dem Untertitel, 'Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis'. Einem vorgegebenen Interpretationsziel dient hier H.s Werk zum Exempel. Entgegen dem Geiste H.s, der stets so dichte Zusammenstellungen und Konfigurationen schuf, daß er selbst kaum einen einzelnen Faden herauszulösen wagte, greift Wyss Gestalten und Geschehen heraus, in denen er dionysisches Lebensgefühl zu erkennen glaubt, und baut aus solchem Mosaik ein Bild, das zwar zum Exempel für das Dionysische dienen kann, H. aber bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wyss geht von einer Beschreibung des Dionysischen nach Nietzsche und Klages aus und verspricht, daß »uns erst recht vieles verständlich in H.s Dichtung (wird), wenn wir von Bachofens Symbolik und Kulturgeschichte herkommen«. Aber kannte der junge H. denn Bachofen überhaupt? Wyss sieht sich zum Aufweis des Dionysischen, überall da berechtigt, wo sich bei H. Präexistenz zeigt. Anderes, wie Todeserlebnis, Mythologie und Mystik, ordnet er kurzweg der Präexistenz zu, um es so in das Dionysische einbeziehen zu können. Impressionistische und psychoanalytische Züge der Dichtung sind für Wyss profane Formen des Dionysischen und selbst Symbolismus und Dekadenz werden in Verbindung dazu gebracht. (Für den »Impressionismus« H.s stützt sich Wyss unkritisch auf die älteren Studien von Berendsohn und Hamann). Das Dionysische der Frühzeit soll nach Wyss im ganzen Werk fortdauern, und wenn er auch H.s Streben nach personaler Ausformung und Bindung – er nennt es das Apollinische – nicht übersieht, so trete dies doch gegenüber der dionysischen Treue zum Lebensprinzip der verwandelnden Liebe zurück. Noch den »altweisen« H. macht Wyss »zum Anwalt des dionysischen Welterlebnisses«, weil sich mutterrechtliche Elemente in der 'Ägyptischen Helena'

---

[57]) William H. Rey, Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal. Euph. 49, 1955, S. 56–69.

[58]) Hugo Wyss, Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis. Max Niehans Verlag, Zürich 1954, 190 S.

finden. Wo aber bleibt das sittliche Streben H.s? – Nach einem vorgegebenen dogmatischen Grundriß des dionysischen Welterlebens gibt Wyss mit dem Vokabular der Psychoanalyse eine Nach- und Umzeichnung ausgewählter Dichtungen. Er kommt dabei zu höchst apodiktischen Urteilen. Wo er von der Polarität bei H. spricht, folgert er: »Polarität ist also der apollinisch-dionysische Gegensatz«; oder: »die persönlichen Unterschiede von Ariadne und Zerbinetta (sind) höchstens graduelle Rangstufen«, da das Erinnern dem Apollinischen zugehört, Ariadne wie Zerbinetta aber vergessen sollen. Da nach Wyss die Frau bei H. notwendig das Dionysische verkörpern muß, wird selbst Helene Altenwyl in dies Schema gepreßt. Die H.sche Entwicklungslinie verwischt Wyss, wenn er die zeitliche Dichtungsfolge mißachtet und den 'Ödipus' mit der Sphinx-Frage sinngeschichtlich dem 'Turm' nachordnet. Zweifellos gibt es Züge dionysischen Welterlebens bei H., beim Aufweis sollte man aber vom Dichter und seiner komplexen Weltsicht ausgehen; denn durch die exemplifizierende Art bei Wyss ergibt sich ein höchst befremdendes H.-Bild.

Die sehr sinnvolle Aufgabe, an der Art von H.s Menschengestaltung das Wesen seines Dichtertums zu erkennen, stellt sich Rudolf Fahrner[59]). Aber seine Ergebnisse basieren auf methodisch so fragwürdigem Vorgehen, daß die Arbeit Kritik fordert. Polemisch lehnt Fahrner alle Interpretationsweisen ab außer der einzig gemäßen, die sich aus der »inneren Begegnung« mit der Dichtung und aus der Wirkung auf den Betrachter ergeben soll. Damit will er zu einem weiterführenden methodischen Prinzip das machen, was bei jeder Interpretation nicht mehr als eine selbstverständliche und notwendige Voraussetzung ist und sein kann. Folgerichtig müßte er sich also auf die bloße Deskription beschränken und auf Deutung und Klärung verzichten, denn diese können Begriffe nicht entbehren. Fahrner setzt mit einer Nachzeichnung des Inhaltes und einer metapherreichen Beschreibung der Wirkung ausgewählter Werke ein ('Der Tod des Tizian', 'Das Kleine Welttheater', 'Das Salzburger Große Welttheater', 'Der Turm'). Hinter dem Vorbild bleiben diese Wiedergaben weit zurück und für das Verständnis ist wenig gewonnen. Aber da Fahrner eben doch Deutung geben will – wobei er das Begriffliche durch die vagen Termini »Vision« und »Urbild« zu verdecken sucht –, versteht er die Gestalten der Dichtung als »menschliche Urbilder«, d. h. als geistige Bilder bestimmter Daseinsweisen. In der Vision schaue der Dichter unmittelbar, also auch losgelöst vom geschichtlichen Zusammenhang, diese Bilder und transformiere sie in die Gestalten seines Werkes. Fahrners Deutung überzeugt beim 'Kleinen Welttheater'. Aber sie kann nicht mehr gelten für die bewußt traditionsgebundene Kunst im 'Großen Welttheater' und für die wirklichkeitsbezogenen Gestalten im 'Turm'. Der Wandel in H.s dichterischem Schaffen darf nicht außer acht gelassen werden. Fahrner jedoch beharrt bei der Kunstauffassung des jungen H. und scheint von George beeinflußt, wenn er nur unmittelbar Entsprungenem Wert beimißt. Dafür ist schon die Auswahl der Figuren charakteristisch; vor den lebensnahen Gestalten der Lustspiele wie vor den allegorischen der Mysterienspiele versagt Fahrners Methode – und doch gehören sie zu dem Dichter ebenso wie die Urbildgestalten. Die ausgewählte Reihe der Figuren führt Fahrner auf bestimmte Urbilder zurück, z. B. der meisterliche und der erwachende Mensch ('Tod des Tizian'), der geistige Dichter, der all-

[59]) Rudolf Fahrner, Dichterische Visionen menschlicher Urbilder in Hofmannsthals Werk. Veröff. d. Philos. Fak. d. Univers. Ankara, Nr. 100, Schriften d. Inst. f. dt. Sprache u. Lit. Nr. 3, Ankara 1956, 161 S. – Vgl. dazu die kritische Besprechung von W. H. Rey, Gebet Zeugnis: ich war da. Euph. 1956, S. 470 ff.

trächtige Mensch ('Kleines Welttheater'), der eigentlich »richtige Mensch« ('Bettler'), das Urkind ('Turm'). Da er aber die kritische Dichtungsanalyse ausschließt und zudem seine Vorstellung vom dichterischen Schaffensprozeß auf die Vision festgelegt ist, übersieht er den Gehalt an Wirklichkeit oder an verbindlich Religiösem, der in manchen dieser Figuren steckt. Im Vortrag 'Poesie und Leben' sieht Fahrner sein Bild vom magischen Dichtertum H.s bestätigt und legt sein Schaffen auf die Georgesche Formel »geistige Kunst« fest. Er behauptet das Fortwirken der magischen Funktion der Dichtung und spricht darum, ohne Rücksicht auf den Wandel in H.s Selbstverständnis, noch den späten Gestalten die bannende oder prophetische, magische Kraft der Urbildvision zu. – In ausführlichen Anmerkungen bewertet Fahrner die Literatur zu H. nach dem Grade, in dem sie auf dichterische Visionen im Werk achtet. Sein Verdikt trifft alle Arbeiten, die geisteswissenschaftlich vorgehen – daß diese jedoch berechtigt und nötig sind, beweist gerade Fahrners Buch. Das Thema der Dichtungsgestalten bei H. stellt noch viele Aufgaben.

Ein anderes und noch zu wenig beachtetes Forschungsgebiet sind die Symbole und Symbolstränge. Hier hat Paul Requadt[60]) einen anregenden Beitrag gegeben. Er zeigt am Mantelsymbol den paradoxen Gebrauch von Symbolen bei H. – aus Mantelabwurf (Vittoria, Helene) wie Bekleidung (Sigismund, Dichter) kann echtes Sprechen resultieren – und stellt die Beziehung zur Polarität von Sprachverleugnung und Sprachliebe bei H. her. Die Untersuchung fordert jedoch manchen Einwand. Der unterschiedliche Sinn in der symbolischen Abwurfsgeste ist nicht genau beachtet: der Wahnsinnige löst dabei sein Ich auf und gewinnt eine wortlose Sprache, Helene wird Person und redet in sozialer Sprache. In der Deutung des Mantelabwurfs bei Abenteurer und Schauspieler ist Requadt nicht konsequent: weil das Abstreifen wahres Selbst und echtes Sprechen bringen soll, dies aber für den Abenteurer nicht zutrifft, handelt er von den Gegenfiguren Vittoria und Helene; für den Schauspieler ist das wahre Selbst notwendige Voraussetzung, nicht Folge, denn nur so kann er seinen wechselnden Verkleidungen Wahrheit geben. Neben die Weltentäußerung des Wahnsinnigen hätte das entsprechende Verhalten des Dichters in den erhöhten Augenblicken gestellt werden können. – Beim Aufweis von H.s Sprachproblematik will Requadt in den frühesten Gedichten eine Phase der Sprachbezweiflung unter Nietzsches Einfluß erkennen. Aber diese, von Vorbildern und Zeitströmungen geprägten ersten Versuche können kaum Beweis für eine starke Wirkung Nietzsches auf H. sein. Denn gleichzeitig entstehen schon Gedichte, die auf die magische Lyrik vorweisen; darum ist auch die nachfolgende Dichtung des magischen Wortes kaum mit Requadt als Gegenstoß zu einer Sprachkrise zu werten. Unter der Voraussetzung einer frühen Krise muß Requadt notwendig die Bedeutung des Chandos-Briefes abschwächen: hier geschehe nichts Neues, es werde nur die Entscheidung zur Sprachverleugnung voll getroffen, die zuvor durch den Gewinn der magischen Sprache hinausgeschoben war. Vom 'Brief' aus lenkt Requadt sofort zum 'Turm' und seiner paradoxen Lösung der Sprachproblematik in Verbindung mit dem Mantelsymbol. Das Symbol meint hier Weltaneignung aus weltlosem Ursprung. Zur Sprachproblematik H.s kann Requadt von seiner Fragestellung her nur auf die eine, die paradoxe Lösung weisen. Aber daneben kennt H. eben auch die »heilende Funktion« der Sprache, die die Problematik durch die Bin-

[60]) Paul Requadt, Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. DVjs. 26, 1955, S. 255–283.

dung der dichterischen Individualsprache an die traditionsgebundene Volkssprache löst.

Das essayistische Werk, das H.s Dichten zu allen Zeiten gleichmäßig begleitet, ist besonders geeignet für durchgängige Betrachtung. Hier liegt noch ein weites Feld für die Untersuchung. Aus der Fülle der Aufsätze greift Elsbeth Pulver[61]) H.s Schriften zur Literatur heraus. Solch thematische Abgrenzung leuchtet nicht ein, da so einerseits die wichtigen und oft modifizierenden Anmerkungen zur Literatur in anderen Aufsätzen unberücksichtigt bleiben, andererseits die an den Literaturaufsätzen erarbeiteten Kriterien auch weitgehend für die übrigen Prosaschriften gelten. Pulver ordnet thematische und formale Betrachtung unter die Frage nach H.s Methode, in der sie eine reine Ausprägung der »verstehenden Literaturbetrachtung« sieht. Das Unbefriedigende der Arbeit liegt in ihrer Anlage: statt paradigmatisch am Text das Spezifische der H.schen Literaturbetrachtung herauszuarbeiten (ein solches Beispiel findet sich erst ganz am Schluß), belegt Pulver, auf Grund einer allgemeinen Definition der verstehenden Haltung, in systematischer Folge deren Elemente und Auswirkungen mit H.schen Beispielen. Mit dieser registrierenden Methode bleibt die Arbeit zu sehr an der Oberfläche. Es wird aufgezeigt, aber nicht diskutiert. Man spürt diesen Mangel z. B. in dem Abschnitt, der den Umkreis der behandelten Gegenstände aufzählt; da wird kaum je nach einer Begründung für H.s Wahl gefragt. Bei den Formfragen sind die Bemerkungen zum Sprachrhythmus gerade im Fall H. zu knapp, und der Exkurs über die Darstellung des Menschen ist in diesem Abschnitt kaum am rechten Platz. Viel zu allgemein sind die abschließenden Ausführungen über die verstehende Haltung beim Dichter und Menschen. In einer verständnisvollen Hinführung zu H.s essayistischem Werk, aber nicht eigentlich Hineinführung, und in der terminologischen Klarheit, bei der man auch einige Wiederholungen in Kauf nimmt, liegt der Wert der Pulverschen Arbeit.

Bei H.s starker Bindung an die Tradition kann eine Untersuchung seines Verhältnisses zur früheren Dichtung sehr wohl zu einem tieferen Verständnis des Dichters führen. Daß sich Kontinuität wie Wandlung gerade an H.s Beziehung zur Antike zeigen läßt, beweist die Arbeit von Walter Jens[62]). Der Verfasser hat in einem kenntnisreichen Buch den entscheidenden Beitrag zu diesem Thema gegeben. Dabei hat Jens ein zweifaches Anliegen: als H.-Interpret will er am Beispiel der Werke, die auf die Antike zurückgehen, die wandlungsreiche Geschlossenheit von H.s Schaffen aufzeigen – als klassischer Philologe will er einen Beweis für das Fortleben der Antike in unserem Jahrhundert erbringen. Jens orientiert seine Arbeit an einer Skizze von H. H. Schaeder (1929) über H.s Verhältnis zur Antike; er erweitert und ergänzt diese durch eingehende Analyse und Deutung des Werkes in stetem Bezug auf die Grundstruktur von H.s Denken und durch abgrenzende Verweise auf zeitgenössische Autoren. Dies Vorgehen bewahrt vor voreingenommener Wertung, zumal Jens dem Dichter, im Unterschied zum Historiker, voll das Recht zugesteht, sich mit der Antike zu beschäftigen, um in selbständiger Neuformung des gültigen Vorbildes die eigene Situation zu klären. Er zeigt, daß es H. in der schöpferischen Begegnung mit der Vergangenheit darum geht, die eigensten Probleme von Treue, Opfer, Tat und Verwandlung in Gestalten zu objektivieren und die Lösungen vor der Folie des

---

[61]) Elsbeth Pulver, Hofmannsthals Schriften zur Literatur = Sprache und Dichtung, Neue Folge, Heft 1. Verlag Paul Haupt, Bern 1956, 139 S.

[62]) Walter Jens, Hofmannsthal und die Griechen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1955, 157 S.

Griechischen zu erproben. Damit ist der Vorwurf entkräftet, H. habe die Antike durch Orientalisierung und Hysterisierung subjektiv verfälscht. Aus dem Vergleich der H.schen Dichtung mit der griechischen, den Jens in zeitlicher Folge sorgfaltig durchführt, ergibt sich, daß trotz zunehmender stofflicher Entfremdung die Dichtung dem antiken Geist immer adäquater wird: Bei gleichem Inhalt setzte H. in der 'Alkestis' der griechischen Faktizität von Situation und Person eine stimmungsmäßige Interpretation von Seelenzuständen und Relationen entgegen. In der 'Elektra' schon führt er die von Aischylos zu Sophokles gehende Entwicklungslinie folgerichtig zur Individualitätsproblematik der Hauptgestalt weiter. Die mythologische Oper schließlich ist eine legitime Folge der Griechendramen, denn nicht nur ist motivisch die Verbindung von Liebe und Tod im Kreis der Dionysos-Mythen vorgebildet, sondern dem Geist des griechischen Mythos entspricht es voll, Grundphänomene des Daseins im anschaulichen Gleichnis statt in psychologischer Zergliederung und intellektueller Abstraktion darzustellen. Auch in den außerdichterischen Aussagen komme H. dem griechischen Geist immer näher: der Erbe weitreichender Tradition versichert sich zunächst neu des tragenden Fundaments, der Wanderer in Griechenland erfährt im Kairos Verwandlung und zugleich zeitlose Gegenwart, der Mahner in der Zeit des Verfalls orientiert sich an der antiken Setzung von Kosmos gegen Chaos. So erweist die Arbeit von Jens, daß H.s ursprüngliches und ungezwungen selbstverständliches Verhältnis zum Griechischen sich in dem Maß vertieft, wie dieser Dichter zu sich selbst findet. Zugleich aber bezeugt sein Schaffen das zeitlose Leben des griechischen Mythos, das sich in solchen Neuschöpfungen mit je eigenen gemäßen Stilmitteln kundgibt.

Es ist gewiß nicht nur ein Anliegen der Literaturhistorie, H.s Beziehung zu Goethe aufzuweisen. Daß diese Verbindung aus der Ebene literarischer Nachfolge hinabreicht zur Wesensverwandtschaft in vergleichbarer Gestaltung und Zielsetzung des Lebens, macht das Buch von Grete Schaeder[63]) deutlich. Schaeders große Vertrautheit mit dem einen wie dem anderen Dichter ist offenkundig. Gleichwohl bringt das Buch noch nicht das gültige Wort zu diesem Thema. Die Beschränkung auf engen Raum verursacht manch bedauerliche Lücke. Unter den stofflich abhängigen Werken vermißt man 'Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre'; für Übereinstimmung und Unterschied in den Helena-Darstellungen genügen die wenigen Andeutungen nicht. Bedenklicher aber ist Schaeders auswählende Sicht auf H. Ihre Arbeit führt, mit einer gewissen Spannung im Aufbau, präludierend in einem ersten Kapitel durch Parallelzitate ohne chronologische Ordnung die Verwandtschaft beider Dichter vor Augen. Der Mittelteil richtet sich auf die Entwicklung H.s, wobei nur gelegentlich ein vergleichender Blick auf Goethe an das Hauptthema erinnert. Erst das Schlußkapitel faßt wieder beide Dichter. Leider nutzt hier Schaeder das vorweg erarbeitete Bild von H. nicht voll aus, sonst müßten im Vergleich mit Goethe die Unterschiede deutlicher werden. Sie wählt vornehmlich jene Linie aus, auf der sich H. gleich Goethe auf das Reinmenschliche richtet oder wo sich Spannungen im Glauben an eine Weltharmonie lösen. Gegenmächte, wie die Welt Calderons, die tragische Geschichtserfahrung oder das gegenüber der Goethezeit krisenhaft veränderte Existenzbewußtsein sind aber für H. gleichermaßen bestimmend. Nur bei Einbezug polarer Spannungen läßt sich ein richtiges Bild von H. gewinnen, und nur dies sollte mit Goethe verglichen werden.

[63]) Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthal und Goethe = Hugo von Hofmannsthal und die geistige Welt I. Verlag der Bücherstube Fritz Seifert, Hameln 1947, 102 S.

Der berufenste Interpret für H.s Verhältnis zu Calderon ist sicher Ernst Robert Curtius[64]). Er sieht die Bedeutung dieser Beziehung in der Wechselwirkung, mit der H. sich im Spiegel Calderons besser verstehen lernte und zugleich uns den Spanier neu faßbar machte. Literaturhistorische Schulung und kritischer Blick ergänzen sich bei Curtius. Der Kenner Calderons und Verehrer H.s erkennt in der habsburgischen Querverbindung Europas die äußere Voraussetzung, die den Wiener zu dem Spanier führte, und er erfaßt die innere Nötigung, die einen Dichter, der den Menschen in bezug auf das Weltganze sah und einem Theatrum Mundi zustrebte, zum Anschluß an Calderons metaphysisches Theater trieb. H. hat sich dem Spanier auf verschiedenen Wegen verbunden: durch Übertragung, Umgestaltung, Neuschöpfung. Seine Dichtweise, der geformte Gehalte des Geistes wiederum Stoffe für Gestaltung werden konnten, nennt Curtius »integrierende Phantasie«. Er zeigt die Elemente, die H. in Calderons Dichtung anzogen: die Deutung der Welt als Traum und als Bühne; die Art, dramatische Situationen symbolisch zu sehen; das Christliche, das H. auf gültige Bindungen wies. Mit großer Kunst der Sprache gibt Curtius über das begrenzte Thema des Aufsatzes hinaus Hinweise, die weite Perspektiven eröffnen, so etwa eine Beschreibung des magischen Welterlebens, eine Unterscheidung von Drama und Theater, von Shakespearischer und Calderonscher Bühnenkunst und eine Charakteristik spanischer Dichtung.

H.s Verhältnis zu Frankreich und Italien und ihrer Dichtung hat leider noch keine Darstellung gefunden. Wir haben dazu bisher nur Hinweise von E. R. Curtius[65]). Wichtige Aufschlüsse über H. und seine spezifisch österreichische Art könnten sich aus einem Vergleich mit Grillparzer ergeben.

Weit weniger als der Tradition ist H. der zeitgenössischen Dichtung verpflichtet. Die Einwirkungen literarischer Strömungen Wiens auf den jungen H. haben in früheren Jahren das Interesse mancher Kritiker geweckt; heute ist es einzig noch George, dem H. unter den Zeitgenossen gegenübergestellt wird. Es kann nicht wundernehmen, daß alle Arbeiten zu diesem Thema aus dem engeren oder weiteren Kreis um George stammen. Der polemische Ton, den die Äußerungen von Wolters und teils auch die von Gundolf hatten, ist verschwunden, aber die Parteinahme verzeichnet das Bild H.s Das gilt allerdings nicht für die Darstellung von Robert Boehringer[66]). Mit unparteiischer Sachtreue berichtet er von Begegnung und Entfremdung der beiden Dichter. In der Trennung sieht er nicht schuldhaftes Versagen des Jüngeren, sondern notwendige Folge allzu verschiedenen Wesens. Einzig unter den George-Anhängern gesteht Boehringer H. zu, daß er den Schritt zu gemeinsamem Wirken nicht »tun konnte und, wenn er sich treu bleiben wollte, auch nicht tun durfte«. – Ebenso objektiv ist der Aufsatz von Werner Kraft[67]). Er sieht in George und H. über den Gegensatz zweier menschlicher und künstlerischer Typen hinaus den kulturpolitischen Gegensatz. Leider fehlt in der Bestimmung des Selbstverständnisses beider Dichter die exakte Vertiefung.

---

[64]) Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal und Calderon. In: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Francke Verlag Bern 1950, S. 172–201.

[65]) Ernst Robert Curtius, Zu Hofmannsthals Gedächtnis. In: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Francke Verlag Bern 1950, S. 158–171.

[66]) Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George. Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi, Mchn. 1951, S. 48–57.

[67]) Werner Kraft, George und Hofmannsthal. Neue Schw. Rundschau 21, 1953/54, S. 86 bis 97.

Friedrich Hermann[68]) gibt in seinem Büchlein über George und H. eine kurze Einführung in das Werk beider Dichter und fügt eine erläuterte Briefauswahl bei. Seine von George bestimmte Sicht verrät sich in der Wahl von Meisterwerken aus H.s Dichtung. Er sieht drei schöpferische Durchbrüche bei H. und bringt bezeichnenderweise alle in Bezug zu George: der lyrische Durchbruch kommt im 'Tod des Tizian' Georges Kunststreben am nächsten; der dramatische bringt in 'Das gerettete Venedig' und seiner dichterischen Verkleidung von George und H. ein »Hauptwerk«; und noch der österreichische Durchbruch, der im 'Schwierigen' die Sprachkrise des Chandos-Briefes abschließt, ist durch den Verweis auf diesen Brief auf George bezogen. Roman, Märchen und Oper (außer 'Rosenkavalier') erwähnt Hermann nicht; zählt er sie nicht zu den Meisterwerken? Die Griechenstücke sind ihm »Umwege«, die Mysterienspiele ethische, nicht künstlerische Aussagen. Wichtig ist für Hermann jede Spur, die im Werk auf George weist. Aber ist es so eindeutig gesichert, daß der wirkliche Adressat des Chandos-Briefes George ist? Ist es nicht parteiisch, selbstverständlich an George zu denken, wenn H. in der Dichterrede 1907 »vielleicht einen einzigen Menschen in dieser Epoche für einen Dichter« hält? Der Grundton der Hermannschen Darstellung ist die Trauer über H.s Sonderweg und über seinen aussichtslosen Versuch, einer untergehenden Welt aufhelfen zu wollen, von der George sich bewußt losgesagt hatte.

Der Ton der Trauer über den edlen »Untergehenden« klang schon in Kommerells Rede über H. (1930). Hier fand Kurt Singer[69]) auch die charakterisierende Formel »Hofmannsthal ist Erbe, George ist Eroberer«; er deutet unter dieser Polarität das Spannungsverhältnis ihrer Begegnung. Die »Spur« dieser Begegnung bei H. noch nach dem Bruch zu verfolgen, ist das Hauptanliegen seiner Arbeit. Daß es zu merkwürdig gewaltsamen Interpretationen führen kann, wenn man in der Dichtung nach Anzeichen sucht, in denen sich das noch immer unverwundene Erlebnis George klären soll, zeigt besonders die 'Andreas'-Deutung. Andreas und Sacramozo sollen Spiegelungen von H. und George sein. Ganz im Ton Georges wird der Malteser »Priester-Magier und Ordens-Meister« genannt. Da aber die problematischen Züge in Sacramozo (die Krise um 40, das Scheitern) nicht zu George stimmen, muß Singer sie als Einfügungen eigenster H.scher Probleme deuten. Er sieht sich dazu berechtigt, weil sich Andreas langsam an die Stelle des anderen setze. Mit diesem gleitenden Übergang verfehle er aber das Wesen echter Verwandlung. »Dieses Versagen vor der Wandlung« sei letztlich schuld, daß der Roman Fragment blieb. Singers Deutung verkehrt den Sinn der Dichtung, wie er sich aus den Notizen erschließen und aus H.s Gedankenwelt belegen läßt. Nach Singer soll Sacramozo der Überlegene, Andreas der Scheiternde sein, während nach der Dichtungsaussage Sacramozo den unfruchtbaren Weg der Introversion zu Ende geht, Andreas aber auf dem Weg allomatischer Verwandlung verbleibt, selbst wenn das glückliche Ende dieses Weges noch offen gelassen ist. Auch ist es wenig überzeugend, daß H. ausgerechnet mit einer Gestalt, die zum Schaffen unfähig ist, George meinen konnte, denn seine Kritik betraf doch eben Georges autonomes Schaffen und angemaßte Diktatur. Anderes in Singers Arbeit fordert ebenfalls Kritik. Er legt H. auf das magische Dichtertum fest, denn in 'Erinnerung schöner Tage' sei »die Quintessenz von

[68]) Friedrich Hermann, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, Dichtung und Briefwechsel. Werner Classen Verlag, Zürich 1947, 94 S.

[69]) Kurt Singer, Die Spur einer Dichterbegegnung. In: Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhard, Münster 1952, S. 253–268.

Hofmannsthals Denken und Fühlen« ausgesagt. Und wer im 'Turm' noch eine Neigung vor George sieht mit dem Eingeständnis, daß man sich mit der Zeit nicht einlassen solle, weil man sie nicht bändigen könne, der verkennt H.s verantwortungsbewußtes und heroisches Bemühen um geistige Weltdurchdringung.

Jede Beschäftigung mit H.s Werk, soweit sie sich nicht auf die diskriptive oder ästhetische Betrachtungsweise festlegt, führt zur Person des Dichters, denn nach H.s Wort steckt überall »Autobiographisches«. Vom Dichter läßt sich so ein Bild gewinnen, nicht aber gleichermaßen von H. als Mensch. Gewiß soll und kann nicht zwischen Dichter und Mensch geschieden werden! Aber H.s Selbstverschwiegenheit im Werk ist doch so groß, daß neben den Briefen die Erinnerungen der Freunde eine notwendige Ergänzung sind. Mit Fug gibt es keine H.-Biographie; denn nicht leicht dürfte jemand H.s Anspruch genügen, daß ein Biograph nicht nur auf gleicher Ebene, sondern über seinem Gegenstand zu stehen habe. Nicht gültige Wesenserfassung, sondern nur Spiegelbilder kann es von diesem Menschen geben, der im Umgang bei aller Aufgeschlossenheit eine letzte Distanz bewahrte und auch den nächsten Freunden im Grunde unbegreiflich blieb. Helmut A. Fiechtner[70]) gebührt Dank, daß er solche Spiegelbilder gesammelt hat. Aus den rund 50 neugedruckten oder originalen Beiträgen von Dichtern und Literarhistorikern, Künstlern und persönlichen Freunden entsteht hier in prismatisch gebrochenem Licht ein Bild von H. Im Hauptteil vereinigt Fiechtner Beiträge von Autoren, die H. persönlich nahestanden, im Anhang bringt er »indirekte Zeugnisse«, die »mehr vom Dichter als vom Menschen handeln« und fügt einige Widmungen bei. Diese Einteilung ist nicht überzeugend, denn einmal wird in den Aufsätzen des Hauptteiles kaum je vom Menschen gesprochen, ohne ebenso des Dichters zu gedenken, zum anderen sind die Beiträge naher Freunde in den Anhang verwiesen, obwohl sie nicht einzig vom Dichter handeln. Die Aufsätze sind von unterschiedlichem Rang. H. erscheint unter den verschiedensten Aspekten, manche Deutung neigt zur Stilisierung, manche Aussagen widersprechen sich. Aber gehört nicht auch das zum »Spiegelbild«, daß H. nicht auf eine Formel festzulegen ist, daß Mannigfaltiges, ja Gegensätzliches hier zu einer einmaligen, unwiederholbaren Synthese geeint ist? Bei aller Vielfalt zeichnen sich in Fiechtners Buch drei Linien vornehmlich ab: die Bewunderung für das Außergewöhnliche dieser Gestalt, die willige Anerkennung ihrer geistigen Autorität und die brüderliche Verbundenheit der kongenialen Freunde. Den Aufsätzen ist ein Ton verehrender Zuneigung gemein. Zwar läßt Fiechtner auch die Gegenstimmen zu Wort kommen, doch nur, damit sie durch die Fülle gültiger Aussagen entkräftet werden. In manchen Beiträgen wiederholen sich Mitteilungen über Gestalt, Habitus und Umwelt des Dichters; doch sind auch die Wiederholungen reizvoll durch die Nuancierung der Einfallswinkel, unter denen sich das Gleiche spiegelt. Zahlreich sind die Bemerkungen zu H.s Gespräch, manches neue Gesprächsbruchstück sowie einige bisher unveröffentlichte Briefe werden mitgeteilt. In diesen Briefen und Gesprächen nimmt H. oft fördernden Anteil am Schaffen der Freunde, und so ist es nur folgerichtig, daß diese in ihren Beiträgen auch von den eigenen Anliegen sprechen; damit ist Fiechtners Buch zugleich aufschlußreich für die künstlerischen Absichten des Freundeskreises. Auch das Wesen der Berichtenden enthüllt sich in der Art, wie sie spiegeln. Die Skala reicht von einer anmutigen Impressionistik bei Wiesen-

[70]) Helmut A. Fiechtner, Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. Humboldt Verlag Wien 1949, 371 S.

thal bis zur kritisch distanzierenden Würdigung bei Kassner; neben der episch ausholenden Sprache eines Schröder steht die strenge Architektonik der Borchardtschen Sätze. Zu den gewichtigsten Beiträgen zählen sicher die von Borchardt und Schröder, Wassermann und E. Brecht, aber es sind teils gekürzte Fassungen, teils gibt es an anderen Stellen von den gleichen Autoren aufschlußreichere Zeugnisse. William A. Rey[71]) hat neuerdings Fiechtners Buch ausführlich besprochen. Er weist auf Lücken und warnt vor Fiechtners Tendenz, H. zum kirchlich-katholischen Dichter zu stilisieren. Aus der Zusammenschau der Dokumente hat Rey das Bild so ergänzt, daß diese produktive Kritik zu einem weiteren Spiegelbild wird.

Eine wichtige Ergänzung zum Bild des jungen H. sind die Aufzeichnungen von Olga Schnitzler[72]), die sich auf Erinnerungen und Briefe stützen können. Gerade gegen den anders gearteten Freund zeichnet sich H.s Wesen deutlich ab. Die mündlichen und brieflichen Äußerungen über Kunst, Produktion, Verbindung zum Leben sind für beide Dichter höchst charakteristisch. – In dem Gedenkheft der Neuen Rundschau ist erfreulicherweise der kluge Aufsatz von Rudolf Borchardt[73]) von 1930 wenig gekürzt abgedruckt. Gerade er darf bei einer Sicht auf den frühen H. nicht fehlen, weil einzig Borchardt schon beim jungen Dichter das Vielschichtige erfaßt. Er hat den empfindlichsten Sinn für die Vollendung der H.schen Lyrik, aber er erkennt auch das tief Bedrohliche in diesem »krisenreichsten (Werk) unserer gesamten Poesie hohen Stiles« und weiß, daß H. die Frage nach Echt und Unecht, nach Ich und Welt »mit der ganzen Angst der Jugend vor der Verwirkung ihrer Seele Seligkeit gestellt« hat. Durch Borchardt wird auch das Verhältnis H.s zu George aus freier Sicht ins rechte Licht gerückt: die Begegnung war der Stoß, durch den H. zu sich selbst kommen konnte. In großer historischer Perspektive sieht Borchardt das divergente Wesen beider Dichter als Folge der geistesgeschichtlichen Krise des 19. Jahrhunderts. – Ein schönes Erinnerungsdokument der Freundschaft stammt von Jakob Wassermann[74]). Mit viel Takt gibt er auf knappem Raum ein groß angelegtes Portrait und erspürt die geheimen Kräfte in der Seele des Freundes. H.s Eigenheiten im Umgang und Gespräch deuten sich ihm vom inneren Wesen des Dichters her, das er als schöpferische Form bezeichnet. Wassermann bekennt, sich kraft dieses Wesens in der Freundschaft mit H. gewandelt zu haben, an ihm gewachsen zu sein.

Für das Verständnis von H.s Wesen ist es höchst wertvoll, daß die verstreuten Arbeiten von Rudolf Alexander Schröder[75]) jetzt wieder leicht zugänglich sind. Übereinstimmung von Ton und Thema zeichnen diese Reden, Aufsätze und Erinnerungen aus. Die große Gedenkschrift[76]) ist auf den Ton der »laudatio« gestimmt, in der Trauer um den Verlust des nahen Freundes und Glück über das reiche Vermächtnis sich verbinden. So spricht sie ebenso vom Menschen wie vom Werk. Schröder hat in Gesprächen und Briefen am Werden der Dichtung teilgenommen und erkennt den inneren Zusammenhang des Gesamtwerkes. Darin weist er der 'Frau ohne Schatten' den höchsten Rang zu und sucht vor

[71]) William H. Rey, Gebet Zeugnis: ich war da. Euph. 50, 1956, S. 443–455.
[72]) Olga Schnitzler, Der junge Hofmannsthal. Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 514–534.
[73]) Rudolf Borchardt, Hofmannsthal. Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 574–591.
[74]) Jakob Wassermann, Hofmannsthal der Freund. In: Bekenntnisse und Begegnungen, Bamberg, S. 9–31.
[75]) Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke, 2. Bd., Suhrkamp-Verlag, Berlin 1952, S. 801–863.
[76]) In memoriam Hugo von Hofmannsthal, 1929, a. a. O. S. 801–823.

allem das Verständnis für die Eigenart der Theaterdichtung zu wecken. Er korrigiert die Stilisierung zum »Ariel«; ihm ist H. ein »Götterbote«, der seinen Auftrag an die Welt durch immer verantwortlichere Bindung an die Wirklichkeit erfüllt hat. – Impressionistisch hat Schröder die Begegnungen in Rodaun und anderswo festgehalten [77]). Das Haus, die Landschaft, die Freunde werden in Beschreibung und Anekdote lebendig, und immer wieder lenkt er auf H.s Gespräch, auf seine ganz unvergleichliche Art, das Gespräch zur geistigen Handlung von tiefer Nachwirkung werden zu lassen. – Beschreibend und erklärend – nicht analysierend, denn wie wäre das möglich – sind Schröders 'Worte zum Buch der Freunde' [78]), die in diesem geistigen Tagebuch Ergebnisse eines fortlaufenden inneren Gespräches erkennen und die Art der Aufzeichnungen aus der besonderen Weise von H.s Gespräch erklären. – Für Schröder ist das Problem der Zeit das innerlich Verbindende in H.s Werk [79]). Wie im Geist des Christentums Vergänglichkeit zur Dauer erlöst wird, das weist er allerdings mehr aus eigenem Denken, denn aus H.s Werk. Noch sein letztes Wort zum 'Turm' kann aus christlichem Glauben nur schwer auf die hoffnungsvolle Prophetie der ersten Fassung verzichten.

Ein einzigartiges Dokument für die späten Jahre H.s besitzen wir in den 'Erinnerungen' von Carl J. Burckhardt [80]). Sie sind Erinnerungen in mehrfachem Sinn; H.s Gespräche und Briefe hat Burckhardt nicht nur bewahrt, sondern von ihnen her einen Weg zum innersten Wesen des Freundes gefunden, das er nicht durch Analyse aufzulösen sucht, sondern divinatorisch erfaßt. Er weiß, daß »die Sorge um den 'Turm' ... ihn während der letzten zehn Lebensjahre nie verließ«. H.s Ringen um dies Werk wird uns erst durch Burckhardts Mitteilungen erkennbar. Erschütternd sind die Zeugnisse tiefer Trauer und drückender Voraussicht. Gleichzeitig kann Burckhardt H.s unvergleichlichen Sinn für das Erkennen und lebendige Aufrufen der Vergangenheit bezeugen. Aber er spürt auch jenes »Nicht-völlig-da-Sein« und zugleich den mystischen Zug »wahren Verbundenseins« mit der Welt. Und wiederum sieht er den Humor, der H. zur Alltäglichkeit zurückholt. So hat Burckhardt, wie keiner sonst, das komplexe Wesen H.s erkannt. Er hat seine Erinnerungen zunächst in einem runden Essay zusammengefaßt, der die Einsichten stets am Erlebnis oder am Zitat entwickelt, und hat später in loserer Folge noch einmal anekdotisch von Begegnungen berichtet und Gesprächsnotizen mitgeteilt [81]), immer mit der gleichen Ergriffenheit und verstehendem Erfühlen.

Einseitiger auf das rein Menschliche gerichtet sind die 'Erinnerungen' von Erika Brecht [82]). Sie zeigt H. in der Familie und der österreichischen Welt. Vielleicht hat das Beglückende, das ihr der nahe Umgang mit H. gab, sie veranlaßt, mehr die hellen Züge seines Wesens hervorzuheben. Daneben tritt das »Schwierige« zurück, obgleich Brecht es auch wahrnahm; von der zweiten Turmfassung meint sie gar, daß niemand ihn darin erkannt habe. Die Liebe zum Theater teilt Brecht mit H. Eindrücke von Wiener und Salzburger Aufführungen hält sie lebendig

---

[77]) Erster und letzter Besuch in Rodaun, 1929, a. a. O. S. 824–846.

[78]) Worte zum Buch der Freunde, 1930, a. a. O. S. 846–851.

[79]) Zeit und Gerechtigkeit. Gedanken zum Werk Hugo von Hofmannsthals zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 15. Juli. Merkur 8, 1954, S. 603–617.

[80]) Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters. Verlag Hermann Rinn, Mchn. 1948, 104 S.

[81]) Carl J. Burckhardt, Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal, Die Neue Rundschau 65, 1954, S. 341–354.

[82]) Erika Brecht, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal, Innsbruck 1946, 82 S.

fest. Deutlich wird die Bedeutung von Walther Brecht für H.; hier fand der Dichter einen gleichgesinnten Interpreten und einen Mittler zur jungen Generation. – Einer ganz anderen Seite bei H. wenden sich 'Erinnerungen' von Willy Haas[83]) zu; er hebt auf die politische Haltung ab. Auf Grund von Zitaten aus dem Bruchstück 'Die Mimin und der Dichter' bezichtigt er H. einer schwankenden hamletischen Haltung in politischen Fragen. Über die Münchener Rede ist Haas erschreckt, und der 'Turm' wird ihm immer fremder. Er macht H. dafür verantwortlich, daß viele unter konservativem Deckmantel allzu schnell zum Nationalismus übergingen. Aber heißt das nicht, die wahren Absichten des Dichters verkennen, seine idealistische Lösung des Glaubens auf die Ebene der Tagespolitik herabziehen und da mißdeuten? Ein Ton politischen Ressentiments läßt die 'Erinnerungen' von Haas nicht objektiv erscheinen.

An Begegnungen mit H. kann auch Max Rychner[84]) anknüpfen, doch sollen seine Essays nicht ein persönliches Erinnerungsbild festhalten; der Kritiker Rychner will Mittler sein zwischen dem Dichter und seinen Lesern. In acht Aufsätzen zu H. gibt er aus einfühlendem Verstehen seine gar nicht auf das Richteramt abgestellten Kritiken. Er denkt in anderen geistigen Konfigurationen als den Ordnungsbegriffen der historischen Literaturbetrachtung: er will beständige Werte erkennen und bewahren. Die Suche nach dem Dauernden läßt ihn besonders auf die Lösung der Zeitproblematik achten. Ebenso wesentlich ist ihm jene Synthese, in der H. geistige Sphären harmonisch verbindet und zur Totalität fügt. H.s Vorstellung vom »Ganzen« geht Rychner in den Besprechungen der Prosa nach. Daneben hebt er referierend oder zitierend einzelne Themenkreise heraus und schließt weiterführende Betrachtungen an, so besonders zu H.s Aussagen über das Dichterische. Der Wille, H. lebendig wirksam zu machen, lenkt Rychner auf jene Werke, die einen Appell an die Nachwelt enthalten: die Münchener Rede, die zweite Turmdichtung, das Deutsche Lesebuch. – Rychners kritische Methode ist nicht die Interpretation, sondern die Nachzeichnung und Würdigung. Darin liegen Vorzug, aber auch Grenzen seiner Studien. Diese zeigen sich etwa in dem Aufsatz über den 'Turm'. Charakterisierung und zusammenfassende Inhaltswiedergabe verschieben durch ihre Akzentsetzung unmerklich das Bild. So wird die Ichproblematik Sigismunds verschwiegen, so wird der dramatische Höhepunkt in der Auseinandersetzung zwischen Julian und Sigismund gesehen und damit der Konflikt zwischen Sigismund und Olivier, zwischen Geist und Gewalt, überdeckt. Auch kann man Rychners Meinung, die christlich bestimmte Anlage mache aus der Dichtung notwendig eine Tragödie, nicht zustimmen ohne eine genaue Bestimmung des Tragischen innerhalb des Christlichen. In manchen Essays zeichnen einleitende Betrachtungen den Horizont der nachfolgenden Deutung ab; so umschreibt Rychner z. B. nach Scheler das Wesen der Bildung, um dem 'Deutschen Lesebuch' seine Bedeutung als Kanon für die Formung unseres Wertgefühls zu sichern. Gegenüber der eindringlichen Verlebendigung fallen unrichtige Einzelheiten kaum ins Gewicht (z. B. die Annahme, 'Arabella' sei noch zu Lebzeiten H.s aufgeführt worden).

Eine Würdigung H.s war oft Freunden des Dichters und Kennern seines Werkes Anlaß zu Vortrag oder Aufsatz. Orientierende Übersicht über das Werk

---

[83]) Willy Haas, Erinnerungen an Hofmannsthal, Merkur 6, 1952, S. 642–659.

[84]) Max Rychner, Hofmannsthal. In: Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen. 2. Aufl. Manesse-Verlag, Zürich 1951, S. 69–98. – Zu Carl J. Burckhardt, 'Erinnerungen an H.' In: Zeitgenössische Literatur, Zürich 1947, S. 75–80. – Hofmannsthals 'Turm', In: Welt im Wort, Zürich 1949, S. 211–245.

oder persönliches Bekenntnis von dessen Wirkung sollten in der Öffentlichkeit das Wissen um Größe und Bedeutung H.s wecken. Damit verband sich häufig das zeitpädagogische Anliegen, in H. ein Vorbild zu weisen. So versammelten die Deutschen Beiträge[85]) 1949 in einem Heft mehrere Arbeiten, die von Dank und Verpflichtung gegenüber dem Erbe des Dichters sprechen. Hier geht es nicht um Einzelinterpretation, sondern um eine erste Neusichtung des Werkes nach Jahren erzwungenen Schweigens. In der Bedrängnis der eigenen Zeit soll H. Führer und Lehrer sein. – Otto Heuschele[86]) gab 1949 seine H.-Aufsätze aus 26 Jahren in einem Sammelband neu heraus. Sie sind Zeugnis für eine starke Wirkung H.s, die sich hier in früher Faszination und fortdauernder Ergriffenheit zeigt und Dank und gefühlsbetonte Würdigung weckt. Das Verständnis des Werkes fördern diese Aufsätze kaum, da Heuschele nur einführend umschreibt und kaum je zu Erkenntnis und Deutung vorstößt. Bei verschiedenartiger Thematik (Theaterdichtung, Essays, Briefe) bleibt durchgängig das Anliegen, die Erinnerung an H. zu wahren und sein Werk für die junge Generation richtungweisend zu machen. Mit Nachdruck wird darum das Europäertum H.s herausgehoben. Vor dem Hintergrund einer wohl allzu kraß behaupteten Unkenntnis von H.s Werk verleiht Heuschele dem Dichter und der Dichtung zwar höchste Prädikate, legitimiert diese aber vornehmlich durch das subjektive Empfinden. – Das Vorbildhafte, Heilende und Wegweisende bei H. betont eine Rede von Josef Mühlberger[87]). Er hält »Einkehr« in H.s Werk, um sich dort der Ganzheit des Menschen zu versichern; den Weg zu solcher Ganzheit zeigt er am Beispiel der 'Frau ohne Schatten'. Das Spannungsreiche in H., dem solche Harmonie abgerungen werden mußte, wird hier gar zu sehr übersehen. – In einer ausgezeichneten Rede würdigt Arnold Bergstraesser[88]) den Beitrag, den H. »zu der Entwicklung des Europäischen Gedankens« geleistet hat. Durch Zitat und Interpretation klärt er die Voraussetzungen für H.s europäische Gesinnung: seine Verbundenheit mit Sprache und Literatur ließ ihn die geistige Physiognomie früherer Zeiten und anderer Völker erkennen; seine Herkunft aus einer Vielvölkermonarchie erleichterte ihm das Verständnis für eine europäische Universalität. Vorbildhaft kann uns H. heute sein, weil er das Nationale wie das Europäische nicht als politischen Machtfaktor, sondern als geistige Haltung auffaßte. – In großen Linien zeichnet Edgar Hederer[89]) Weg und Vermächtnis H.s. In etwa chronologischer Folge befragt Hederer die Dichtungen auf ihren ethischen Gehalt. Dem 'Großen Welttheater' jedoch gibt er in ausführlicher Darstellung eine bevorzugte Schlußstellung, denn nach vorgesetztem Wertmaßstab stellt er die jenseitsbedingte Liebe im Mysterienspiel über das innerweltlich Verbindende der Liebe, wie sie Lustspiel und Romanfragment zeigen. Bei durchaus werkgegründeten Deutungen im einzelnen verschiebt solche Akzentsetzung doch das Bild. – Bernt von Heiseler[90]) will in einem kurzen Aufsatz das herausstellen, was

[85]) Deutsche Beiträge 3, 1949, Heft 1. Die Arbeiten von Curtius und Heuschele sind in deren Aufsatzsammlungen aufgenommen und werden an entsprechender Stelle berücksichtigt.

[86]) Otto Heuschele, Hugo von Hofmannsthal, Dank und Gedächtnis. Freiburg 1949, 99 S.

[87]) Josef Mühlberger, Hugo von Hofmannsthal. Franz Kafka. Zwei Vorträge. Bechtle Verlag Eßlingen 1953, S. 5–30.

[88]) Arnold Bergstraesser, Hofmannsthal und der Europäische Gedanke. Kieler Universitätsreden Heft 2, Kom.-Verlag Lipsius & Tischer 1951, 24 S.

[89]) Edgar Hederer, Hofmannsthals Weg und Vermächtnis. Hochland 1953/54, S. 311, 323.

[90]) Bernt von Heiseler, Hugo von Hofmannsthal. Die Sammlung 12, 1957, S. 425–432.

in H.s Werk für einen weiten Kreis fortdauernde Gültigkeit haben wird. Obgleich er zugibt, daß nur eine ernsthafte kritische Untersuchung die Beständigkeit vorausahnen lasse, sucht er diese für das Bühnenwerk doch schon festzulegen nach dem Kriterium der Schaubarkeit, das einzelne Gestalten für ihn selbst haben. Bei Anerkennung sprachlicher Schönheiten im Einzelnen vermißt Heiseler im Bühnenwerk oft die kompositorische Kraft und bedauert das Vage der christlichen Aussage in den Mysterienspielen. – Wenn solche Würdigungen für die Forschung auch selten unmittelbar bedeutsam sind, so sind sie es doch mittelbar als Gradmesser für die Wirkung, die H. ausübte und die von seinem Werk erhofft wird. Zugleich zeigen sie, welches Bild von H. aufgenommen wurde, wo zu korrigieren und zu ergänzen ist.

Eine ganz eigene Stellung in der H.-Literatur hat die Studie von Hermann Broch[91]). Sie ist durch und durch die Äußerung eines Dichters, die auf kongenialen Erfahrungen und Einsichten gründet. So ist sie für Broch aufschlußreich und zugleich für die H.-Interpretation von größter Bedeutung. Wenn Broch nach den Voraussetzungen der dichterischen Existenz bei H. fragt, so setzt er sich ineins mit seiner eigenen Herkunft auseinander, mit der Assimilationsproblematik des Judentums, mit der dekorativen Pseudokultur Wiens. An der H.schen Epik entwickelt und erhärtet Broch seine eigene Kunstphilosophie. Wird er auch vielleicht der 'Frau ohne Schatten' nicht voll gerecht, wenn er nicht primär von der Dichtung ausgeht, so bestimmt er dafür scharfsinnig ihren Platz innerhalb der modernen Literatur. Was H. im Roman versagt blieb, nämlich zum Mythos durchzustoßen, das sieht Broch im Essay erreicht. In den österreichischen Aufsätzen und stärker noch in den 'Augenblicken in Griechenland' gelinge es ihm, Landschaft, Gestalt und Kulturvorgang so ineinander aufgehen zu lassen, daß sie ein, wenn auch verkleinertes Abbild jener Einheit geben, zu der im Mythos Natur und Mensch ununterscheidbar zusammenschmelzen. – In den dichterischen Schaffensprozeß bei H. leuchtet Broch kraft eigenen Wissens hinein. Die Sprachvollkommenheit, die in Symbolisierungen der Symbole die Identität von Ich und Objekt aussagen wollte, mußte zerbrechen, als mit dem Nachlassen der erhöhten Augenblicke die Objektwelt sich der Identifikation entzog. Doch wo es H. gelang, sich auch noch mit der radikalen Spaltung von Ich, Ding und Sprache zu identifizieren – wie es in der Fixierung der Krise durch den Chandos-Brief geschieht – und ihr den sprachlichen Ausdruck abzugewinnen, da wird die innerste Paradoxie des dichterischen Schaffensvorganges sichtbar. Aus den Erfahrungen eigener Sprachproblematik hat Broch die symptomatische Bedeutung der Chandos-Krise erkannt, und er hat es H. fast verübelt, daß er den Verlust der lyrischen Sprache durch den Anschluß ans Theater auszugleichen suchte. Dennoch ist die Faszination erstaunlich, die gerade H.s Theaterschaffen auf den Epiker und Philosophen Broch ausübt. Nur eine tiefgreifende Analyse des Jahrhundertendes und ein Vorstoß zu den Wurzeln von H.s dichterischer Existenz können ihm erklären, weshalb der geborene Lyriker sich so ganz der Bühne zuwandte. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sieht Broch unter dem Begriff des Wert-Vakuums; der Zeitstil, eigentlich ein Un-Stil, bietet nur die Ersatzwerte der bloßen Dekoration. Einzig die Schauspielkunst des Burgtheaters wahrt eine echte Stiltradition. Sie macht noch in der Übertreibung des Spiels den ethischen Hintergrund des Ästhetischen sichtbar. An dies einzig Echte innerhalb des Vakuums sah sich H. durch Anlage und Grunderlebnisse verwiesen. Das

[91]) Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. In: Dichten und Erkennen. Essays Bd. I. Rhein Verlag Zürich 1955, S. 43–181.

Theater bietet das gegebene Medium für den visuell begabten Dichter; zugleich erlaubt es Ich-Verschwiegenheit, da hier der Dichter ganz hinter den Schauspieler zurücktritt. Im hohen Burgtheaterstil kann das Ästhetische ins Echte umschlagen, hier findet H. die Möglichkeit, die nie ganz überwundene Schönheitsschau seiner Jugend mit seinen ethischen Anliegen zu einen. Aber tiefer noch ist H.s Weg zum Theater in dem kindlichen Grunderlebnis vom Traumcharakter der Welt begründet. Dies Eigenerlebnis findet er in der Begegnung mit dem Theater wieder. Sind auch die H.schen Dramengestalten nicht mehr traumhaft, so glaubt Broch doch, etwas Staffagehaftes in ihnen zu spüren, weil sie mehr agieren als handeln und das eigene Tun kommentieren. Erst im 'Turm' sei das überwunden. In der Oper findet H. auch den Ausweg aus der Sprachbezweiflung. Da die Sprache allein unzulänglich wird, muß die Musik die einzelnen Sprachsymbole in eine dynamische Spannung bringen, in der das Essentielle erscheinen kann. Hier geht Broch auf Grund seiner tieferen und moderneren Sprachkrise sicher über das hinaus, was für H. gilt. Denn für H. war die Musik keine notwendige Ergänzung, das beweisen die selbständigen Sprechkomödien; und die Briefe an Strauß zeigen, daß er der Musik oft nur ungern den Raum aussparte, den auch die Sprache hätte füllen können. Für Broch bedeutet letztlich H.s Theaterdichtung keine Überwindung des Wert-Vakuums, sondern nur eine heroische Selbstbehauptung. Zeugnis für die Stellung auf verlorenem Posten sei der 'Turm', zu dem Broch sich aber in seltsamer Weise des Aussparens kaum je äußert, obwohl er ihm Zentrum und Maßgestalt des Gesamtwerkes ist.

Eindringlich hat Broch die Bedeutung der Chandos-Krise betont. Aber gilt sein Urteil, daß H. sich im letzten dem Eingeständnis und den Konsequenzen der modernen Sprach- und Bewußtseinsproblematik entzogen habe? Oder ist sein Chandos-Erleben doch ein erster und gültiger Durchbruch zum Modernen, zur Revolution der Literatur in Thema und Stil? Diese Frage stellt sich der Literaturwissenschaft, wo sie Epochengrenzen setzen will. Walther Jens [92]) sagt: »Ausgangspunkt jeder Analyse der neuen Revolution, man kann es nicht oft genug sagen, ist Hofmannsthals 'Brief des Lord Chandos'.« Zuvor schon hatte Paul Kluckhohn [93]) in dieser Krise und parallelen Erlebnissen anderer Dichter eine Wende in der Literatur gesehen, hatte die Linie jedoch nicht zum Expressionismus hin, sondern zu einer »Dichtung der überpersönlichen Bindungen« gezogen. Trotz der gegensätzlichen Perspektiven aber betonen beide, daß mit dem 'Brief' nicht nur ein Jetzt-schon, sondern auch ein Nun-erst gesetzt ist, daß die Tradition des 19. Jahrhunderts erst 1901 und nicht mit den Programmschriften des Naturalismus abbreche. H.s Stellung am Wendepunkt der Dichtung sowie sein Anteil an der Tradition und an der Moderne wird die Forschung durch Stilinterpretationen und rückbezogene Vergleiche noch klären müssen.

---

[92]) Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte. Neske Verlag Pfullingen 1957, S. 61–64.
[93]) Paul Kluckhohn, Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung. DVjs. 29, 1955, S. 1–19.

Dissertationen zu Hofmannsthal von 1945 bis 1956[94])

Brückler, Silke, Hugo von Hofmannsthal und Maurice Maeterlinck. Würzburg 1953.

Felder, Annemarie, Das Wesen des Dichters und der Dichtung bei Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1954.

Fischer, Hans Conrad, Die Idee der Salzburger Festspiele und ihre Verwirklichung. München 1954.

Freudenberg, Günter, Die Zeit als dichterische Erfahrung im Werke Hugo von Hofmannsthals. Freiburg 1951.

Goldschmit, Rudolf, Die Erfahrung der Vergänglichkeit bei Hofmannsthal. (Studien zum Zeitproblem in der Dichtung.) München 1952.

Haas, Helmuth de, Hofmannsthals Weg zu Calderon. München 1955.

Hector, Marianne, Die Wesensbestimmung des lyrischen Gedichts durch Hugo von Hofmannsthal. Erlangen 1954.

Hestermann, Ottheinrich, Das mystische Element im Werke Hugo von Hofmannsthals. Freiburg 1956.

Himstedt, Hermann Josef, Studien zum dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals unter besonderer Berücksichtigung seines Lustspiels »Der Schwierige«. Frankfurt 1949.

Höck, Wilhelm, Das Problem von Formen und Form bei Hugo von Hofmannsthal. München 1951.

Hofmeister, Karl Heinz, Der Kritiker und Essayist Hugo von Hofmannsthal. Die Entwicklung und das Wesen seiner Kunst- und Lebensanschauung. Hamburg 1952.

Huber, Werner, Die erzählenden Werke Hugo von Hofmannsthals. Zürich 1947.

Lehnert, Herbert, George, Hofmannsthal und Rilke. Ihr Selbstverständnis als Dichter. Kiel 1952.

Mennemeier, Franz Norbert, Die Gedichte Hugo von Hofmannsthals. Münster 1948.

Niebuhr, Walter, Das Problem der Einsamkeit im Werke von Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Kiel 1949.

Oberberg, Traute, Versuch über Hugo von Hofmannsthals Prosa. (Interpretation des »Märchens der 672. Nacht« und des Romanfragments »Andreas«). Tübingen 1954.

Pabst, Valentin, Hugo von Hofmannsthals Weg und Wandlung vom Lyriker zum Dramatiker. Würzburg 1952.

Reuscher, Theo, Hugo von Hofmannsthals Erzählung: Die Frau ohne Schatten. Eine Interpretation. Köln 1953.

Scherle, Arthur, Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal. München 1954.

Schulz, geb. Lessmann, Ursula, Die Beziehungen von Hofmannsthals »Jedermann« zu »Everyman« und »Hecastus«. Marburg 1949.

Stoltz, Klaus, Das Geschichtliche und das Übergeschichtliche im Werk Hugo von Hofmannsthals. Sein Verhältnis zu Politik, Geschichte und Mythos. Berlin 1956.

Trenner, Franz, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. München 1949.

Weber, Irmgard, Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthals. Freiburg 1954.

Weischedel, Hanna, Hofmannsthals Auffassung vom Dichter und der Dichtung. Tübingen 1957.

---

[94]) Ich führe die Dissertationen auf, soweit das Verzeichnis der Deutschen Hochschulschriften erschienen ist.

Expressionismus-Probleme

Die Forschung der Jahre 1952 bis 1958[1])

Von Richard Brinkmann (Tübingen)

I.

Den Namen »Expressionismus« für jene Literatur etwa des Jahrzehnts zwischen 1910 und 1920, des »expressionistischen Jahrzehnts«[2]), gebrauchen viele mit schlechtem Gewissen, weil sie nicht recht wissen, was er genau besagen soll. Und mit der Klage, daß gar nicht feststehe, was Expressionismus eigentlich sei, hebt manche Darstellung an, in der irgend etwas über Expressionismus steht. Erstaunlich oft, ja meist, liest man in monographischen Abhandlungen über einen expressionistischen Dichter an der Stelle, wo das spezifisch Expressionistische seines Werkes geklärt werden soll, »eigentlich expressionistisch«, wie das der »eigentlichen Expressionisten«, sei es gar nicht. Wer diese »eigentlichen Expressionisten« aber sind, wo das Maß für das Expressionistische zu suchen sei, das wird selten gesagt und fast nie genau. Diese Unsicherheit, die nicht neu ist, auch der Frage gegenüber, in welchem Sinne der Expressionismus überhaupt

---

[1]) Der folgende Bericht schließt an die Forschungsreferate von Fritz Martini (Deutsche Literatur zwischen 1880 und 1950. Ein Forschungsbericht, DVjs. 26, 1952, S. 478 bis 535, Abschnitt 'Expressionismus' S. 510–524) und von Karl Ludwig Schneider (Neuere Literatur zur Dichtung des deutschen Expressionismus. Euph. 47, 1953, S. 99 bis 110) an. Beide Aufsätze besprechen nur einige ausgewählte Titel. Sie für ihre Berichtszeit zu ergänzen, betrachte ich nicht als meine Aufgabe. – Gustav Konrad hat im Jahre 1957 ein 'Kritisches Referat' über Literatur zum Expressionismus gegeben (Wirk. Wort 7, 1956/57, S. 351–365), das vieles – freilich in der nach den Zwecken der Zeitschrift gebotenen Kürze – erfaßt. Ich glaube, daß sich damit der nachstehende Bericht nicht erübrigt. Auch er ist freilich nur für die Bucherscheinungen einigermaßen vollständig. Wohl verzeichnet er grundsätzlich auch Zeitschriftenaufsätze, soweit sie irgend etwas beitragen zur Kenntnis und zum Verständnis ihres besonderen Gegenstandes oder der Epoche. Und dies habe ich weitherziger angenommen, als mancher für richtig halten wird. Anderes wird der Spezialist des Einzelnen vermissen. Unmöglich war mir das genaue Studium der zahlreichen ungedruckten Dissertationen. Ich betrachte diese Auslassung indessen als einen ernsten Mangel; denn gerade für die expressionistische Literatur steckt in den Doktorarbeiten, so viel Überflüssiges es da auch gibt, ein guter Teil der eigentlichen Forschung und für das Werk mancher Dichter bedeuten sie erste Versuche gründlicherer Interpretation. Auch im Ausland, zumal in den USA, ist eine Fülle von Dissertationen zum Expressionismus entstanden. Die deutschen Dissertationen füge ich wenigstens in einer Liste am Ende des Berichtes an.

Die Literatur zu Benn, zu Karl Kraus sowie zu den expressionistischen Ansätzen beim frühen Kafka und frühen Musil ist hier ausgelassen; denn sie bleibt anderen Spezialreferaten in dieser Zeitschrift vorbehalten.

Ziffern in Klammern hinter Zitaten sind Seitenzahlen.

[2]) Vgl. Titel der Anthologie 'Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada.' Eingeleitet von Gottfried Benn. Limes-Verlag, Wiesbaden 1955.

eine Epoche in der Literaturgeschichte zu nennen sei, in welchem Sinne eine »literarische Bewegung« oder ein umfassenderes Phänomen des Lebens, diese Unsicherheit hat in den Jahren, über die ich hier berichte, deutlich zugenommen. Das hat keine schlechten Gründe; es sind vor allem zwei: Einmal beginnt sich aus der zunehmenden Distanz das Blickfeld der jüngeren Vergangenheit zu erweitern. Man hat genauer als bisher die Zusammenhänge der Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen begonnen, in denen der Expressionismus steht. Man hat eingesehen, daß der Expressionismus, so revolutionär in seinen Äußerungen manches sich gebärdet und es – literarisch wenigstens – auch ist, nicht einen vollkommen neuen Ansatz bedeutet, der mit dem Vorhergehenden allenfalls verbunden wäre im Sinne scharfer Antithese, ohne aber von ihm formal, gehaltlich, ideologisch Wesentliches zu übernehmen. Inzwischen hat sich vielmehr deutlich gezeigt, daß der Expressionismus eine sehr konsequente Phase in der Entwicklung der modernen Literatur im weiteren Sinne ist. Kenner haben das natürlich längst gewußt und einige haben es auch früher schon gesagt. Aber das war ein mehr oder weniger intuitives Wissen. Nun ist man daran gegangen, es zu begründen, Ankündigungen und Vorformen in der deutschen und ausländischen Literatur aufzuzeigen; nicht nur konkrete Einflüsse nachzuweisen, sondern die Entstehung expressionistischer Form oder, wie manche lieber gleich sagen würden: expressionistischer Formauflösung als eine geradezu notwendige Folgerichtigkeit zu begreifen. Das war nur möglich, wenn zuvor oder gleichzeitig – und damit spreche ich von dem zweiten Grund – die Formphänomene der expressionistischen Dichtung gründlicher analysiert und verstanden wurden. Diesem Bemühen, zum Teil unter systematischen Gesichtspunkten, zum Teil in Interpretationen einzelner Dichtungen oder des ganzen Werkes von Expressionisten, gilt der größere Teil der Anstrengung, die von der Forschung auf den Expressionismus in den letzten Jahren verwandt worden ist. Gerade bei der differenzierteren Erkenntnis individueller Stilzüge ging die Naivität, von dem Expressionismus zu sprechen, zunächst einmal verloren. Höchst verschiedene, ja gegensätzliche Erscheinungen, die bisher häufig ohne größere Beschwerden anscheinend unter jenem Namen vereinigt werden konnten, scheut man sich heute, nachdem man ihre Eigentümlichkeit kennengelernt hat, unter den gleichen Stilbegriff zu subsumieren. Andererseits hat eben die deutlichere Untersuchung des Einzelnen gelehrt, weiterreichende Verwandtschaften mit der Dichtung der vorhergehenden und auch der nachfolgenden Zeit zu sehen, so daß man zweifelt, wie weit angeblich typisch expressionistische Stilmerkmale nur Variationen allgemeiner Kennzeichen moderner Dichtung seien. Das führt entweder zu einer mehr oder weniger großzügigen Erweiterung des Begriffs Expressionismus (soweit er benutzt wird und nicht einfach in dem Oberbegriff »moderne Literatur« untergeht) und zu Ergänzungen wie »Vorexpressionismus« und »Nachexpressionismus«[3]), oder zu der Konstruktion eines ganz spezifischen Idealtypus, der fast platonisch-idealen Charakter annimmt: daher jene eben erwähnten Hinweise auf die »Expressionisten im eigentlichen Sinne«, deren Namen zu nennen man sich aus solchen Gründen nicht getraut. Die »Expressionisten im eigentlichen Sinne« beginnen sich in der Wirklichkeit unter diesen idealtypischen An-

[3]) So etwa in der Lyrik-Anthologie von Heselhaus, von der noch zu sprechen sein wird. Vgl. auch seine Aufsätze: Die deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Gestalten und Strukturen. Hrsg. v. Hermann Friedmann und Otto Mann. Wolfgang Rothe-Verlag, Heidelberg 1955, S. 169 bis 188 und: Oskar Loerke und Konrad Weiß. Zum Problem des literarischen Nachexpressionismus. Der Deutschunterricht 6, 1954, Heft 6, S. 28–55.

sprüchen aufzulösen zu einer Reihe von Abweichungen, die vielleicht nur allgemeinere Namen, wie eben z. B. »moderne Literatur«, als Kollektivbegriff für sich beanspruchen können.

Trotz dieser Labilität des Namens Expressionismus, die in der Forschung der letzten Jahre zugenommen hat, wird er im allgemeinen beibehalten, sehr oft in dem deutlichen Bewußtsein dieser Fragwürdigkeit und der Notwendigkeit, ihn zu gegebener Zeit von neuem zu diskutieren. Ich fasse ihn für diesen Forschungsbericht, mit den gleichen Vorbehalten, über die ich zu berichten habe, einigermaßen weit: etwa von den »Vorläufern«, wie z. B. Mombert und andere immer wieder genannt werden, bis zu der extremen Entwicklung der expressionistischen Tendenzen im Dada und im Surrealismus. Arbeiten über diejenigen Dichter und Literaten nehme ich auf, die, bei mancher Unsicherheit im einzelnen, in der Forschung meist seit Soergel als Expressionisten bezeichnet oder nahe mit dem Expressionismus in Beziehung gebracht werden. Denn es kommt bei diesem Bericht wohl nicht darauf an, von vornherein durch eine Auswahl eine eigene Meinung über Recht, Bedeutung und Umfang des Wortes zur Geltung zu bringen, sondern zunächst seinen weitesten Gebrauch zum Kriterium zu machen und dem Leser die Meinungen und Behauptungen zur Prüfung und eigenen Entscheidung vorzulegen.

II.

Einfacher als für die Dichtung scheint die Stilbestimmung des Expressionismus für die Malerei zu sein. Hier werden expressionistische Züge früher sichtbar; und so wenig auch der Expressionismus in der Malerei ohne die Vorgänge in der modernen europäischen Kunst, vor allem der französischen, denkbar ist, so lassen sich doch eine Reihe von Stilzügen des deutschen Expressionismus präzisieren, eindeutiger jedenfalls – so scheint es – als für die Dichtung. Die vielfältigen Impulse, die von der frühen expressionistischen Malerei und von den bedeutsamen Ereignissen in der Konstituierung des deutschen Expressionismus in der bildenden Kunst auf die Dichtung ausgegangen sind, die mannigfachen und engen Beziehungen zwischen den Künsten in dieser Zeit sind bekannt und durch zahlreiche Tatsachen verschiedenster Art belegt, aber noch nicht genügend im einzelnen erforscht. Denn es handelt sich hier ja nicht nur um Parallelerscheinungen, die es zu allen Zeiten gegeben hat und die »sich wechselseitig erhellen« können. Vielmehr zeigt sich im Expressionismus eine Verwandtschaft prinzipiell engerer Art: eine spezifisch moderne Konvergenz der Kunstarten und -gattungen innerhalb der Tendenz zum Abstrakten, eine Konvergenz, die es auch gibt, neben oder im Zusammenhang mit jener »einer neuen Kunst und einer neuen Wissenschaft«, von der Erich Kahler mit Recht gesprochen hat[4]). Dies wäre auf breiter Basis und an vielen Stellen zu verfolgen. Die Gefahren einer falschen Übertragung und Identifizierung, die es dabei geben kann, sind der heutigen Literaturwissenschaft ja vertraut.

Die Kunstwissenschaft hat sich mit breitem Interesse dem Expressionismus zugewandt. Sie und das Publikum hatten, ebenso wie die Literaturwissenschaft und die Kenner der Dichtung, hier freilich einiges nachzuholen, nachdem zwölf Jahre lang die meisten dieser Kunstwerke nicht mehr gezeigt und expressionistische Literatur nicht mehr gelesen werden durften. Eine Fülle von Mono-

[4]) Untergang und Übergang der epischen Kunstform. Die Neue Rundschau 64, 1953, S. 1–44, hier S. 42.

graphien ist in den letzten Jahren erschienen, die nicht nur im Bildteil, sondern auch im Textteil vielfach neues Material und neue Gesichtspunkte der Interpretation bringen: so für Kandinsky, Kokoschka, Nolde, Macke, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Mueller, Franz Marc, Beckmann, Klee, Arp und andere. Daneben gibt es eine große Darstellung der 'Graphik des deutschen Expressionismus'. Auch einige neue Quellen haben sich erschlossen: verschollene Graphikblätter, Briefe, Tagebücher, Erinnerungsbücher und ähnliches. Ich darf hier nicht über all das gründlich berichten. Nur auf ein paar Bücher sei ausführlicher hingewiesen, die für den Literarhistoriker von besonderem Interesse sein dürften, auch soweit er sich nur mehr oder weniger dilettantisch mit den kunstgeschichtlichen »Parallelerscheinungen« beschäftigen kann.

Die Kunstwissenschaft hat ebenso wie die Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahren klarer die geschichtlichen Zusammenhänge aufgedeckt, in denen der Expressionismus steht. Ein Werk, das die Entwicklung der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart mit großer Meisterschaft umfassend darstellt, ist das Buch von Werner Haftmann 'Malerei im 20. Jahrhundert', dessen Textband durch einen überaus reichhaltigen und einleuchtend zusammengestellten Abbildungsband ergänzt wird[5]). Ein dritter Band mit den wichtigsten Quellenschriften, Manifesten und Künstlerbriefen soll folgen. In diesem Buch, das man wohl ein Standardwerk nennen darf, wird deutlicher und differenzierter als irgendwo sonst bisher auch die Stelle beschrieben, die der Expressionismus in der »Heraufkunft eines neuen Wirklichkeitsbildes« (9) einnimmt. Was hier mit besonderem Blick auf die Malerei mit konkreter Genauigkeit vom Formalen her erarbeitet wird, das hat stets zugleich das Niveau und die Weite allgemeinerer geistesgeschichtlicher Erkenntnisse, die aus der Einsicht in die Wandlung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit gewonnen werden. Und eben darin ist das Buch von großem Wert für den Literaturwissenschaftler, wenn er die »mutanda« unterscheiden kann.

Eine große Gesamtdarstellung der Malerei des Expressionismus hat der Amerikaner Bernard S. Myers geschrieben, die im Jahre 1957 in deutscher Übersetzung erschienen ist[6]). Es ist die einzige große, zusammenfassende Geschichte der expressionistischen Malerei, die wir auf dem Stande der gegenwärtigen Kenntnis des Materials und der bisher zugänglichen Quellen besitzen. Myers stellt in einem ersten Teil über 'Die Grundlagen' summarisch den »historischen Hintergrund«, die »künstlerischen Voraussetzungen«, den »sozialen Realismus als Gegenbewegung« und »Mystizismus und Symbolismus als Vorstufen« dar. Im letzten Abschnitt dieser Einleitung, der überschrieben ist: 'Die expressionistische Bewegung' (36), faßt Myers, was in Andeutungen schon in den vorhergehenden Abschnitten über den Expressionismus selbst anklingt, zusammen, führt es näher aus und erläutert Geist und Impulse des expressionistischen Aufbruchs. Dabei betrachtet er den Expressionismus als Gesamtbewegung, nicht nur im Hinblick auf die Malerei und die bildende Kunst, sondern auch auf die Dichtung, auf soziale und politische Ziele. Den Hauptteil des Buches bildet die ausführliche Besprechung der Werke expressionistischer Maler in vier großen Gruppen (Unabhängige Expressionisten, die Maler der Brücke und des Blauen Reiters, Revo-

---

[5]) Prestel-Verlag, München 1954, [2]1957; Tafelband 1955.

[6]) Bernard S. Myers, Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Elke Kaspar. Mit 36 Farbtafeln, 98 Graphikabbildungen im Text, 64 ganzseitigen Abbildungen in Tiefdruck, 174 Abbildungen in Buchdruck. Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1957.

lutionäre und die Maler der Neuen Sachlichkeit). Hier ist manches zu lernen über das Wesen des Expressionismus überhaupt. Es wird deutlich, in welchem Sinne der Expressionismus ein spezifisch deutsches Phänomen ist, dies nicht nur da, wo Myers ausdrücklich davon spricht, wo er also z. B. den deutschen Expressionismus der Brücke abhebt von der französischen Malerei der Fauves (121). Eine solche unterscheidende Analyse der deutschen und französischen Moderne in der Kunst gibt es schon bei Haftmann und anderen mit prinzipiell ähnlichen Ergebnissen. Es ist gleichwohl eine unzulässige Vereinfachung, unter Berufung auf Ivan Golls Wort: »Wir malen nicht mehr um der Kunst willen, sondern um der Menschen willen«, das Ziel der deutschen neuen Kunst als »Verinnerlichung« und Suche nach der »inneren oder psychologischen Wahrheit«, nach der »symbolischen Bedeutung hinter den Dingen«, der französischen gegenüberzustellen, deren Ziel rationale »Analyse oder Synthese« der Form, deren Wesen das »l'art pour l'art« sei (121, 126 u. a.). So imponierend die Leistung der vier Hauptkapitel ist mit ihrem reichen, z. T. neuen und sehr gut ausgewählten Material – es bleibt eine gewisse Unbefriedigung: Über Stilbeschreibung, über den Hinweis auf Einflüsse und Verwandtschaften, über die Registrierung der Motive, der erspürbaren und offenbaren seelischen Impulse hinaus wären genauere Strukturanalysen, soweit sie in den Grenzen des Buches möglich sind, sehr wünschenswert. Das würde die inneren Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten prinzipiell ähnlicher Wandlungen in der Geschichte der europäischen Kunst am Ende der »realistischen« Epoche hin zum Abstrakten im weitesten Sinne und zum Surrealen eher aufdecken als die Vermischung »ideologischer« und formaler Gesichtspunkte, die – wie hier in dem Buch zuweilen – überhaupt in der Kunstgeschichte nicht weniger häufig zu beklagen ist als in der Literaturwissenschaft. Der Text wird ergänzt durch eine gute Auswahl von Bildern, eine Reihe von photographischen Porträts der bedeutendsten expressionistischen Maler und eine reichhaltige Bibliographie. Alles in allem ein willkommenes und brauchbares Werk, wenn auch keine weltstürzenden Neuigkeiten darin zu finden sind. Es gibt in der Literaturwissenschaft außer dem in vielem veralteten Soergel nichts Vergleichbares bisher.

Über eine der großen Künstlergemeinschaften, von denen entscheidende Impulse für die neue Kunst überhaupt in Deutschland ausgegangen sind, über 'Die Brücke', hat der Verleger Lothar-Günther Buchheim eine stattliche Monographie verfaßt, die erste von solch reichhaltiger Ausführlichkeit[7]). Sie bringt eine Fülle von Bildern, Gemälden, Aquarellen, Holzschnitten, Graphiken, plastischen Versuchen, die bisher nicht abgedruckt waren und die ein lebendiges Bild von dem jugendlichen Eifer dieser Gruppe vermitteln. Biographien der einzelnen Brücke-Künstler in Zahlentabellen, eine 'Chronologie der Brücke', eine 'Allgemeine Chronologie' der künstlerischen Zeitereignisse, eine 'Allgemeine Bibliographie' mit der Literatur über die moderne Kunst überhaupt und einer Liste der gemeinsamen Brücke-Ausstellungen, schließlich eine Bibliographie und eine Liste der Ausstellungen für die einzelnen Maler der Brücke ergänzen das Werk. Die Reproduktionen und dieses positive und im weiteren Sinne biographische Material machen eigentlich den größten Wert des Buches aus. Es vermittelt damit etwas von dem Geist und der Atmosphäre, von dem Impetus, aus dem die Anfänge der expressionistischen Bewegung hervorgegangen sind, und in den Reproduk-

[7]) Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente. 410 Abbildungen, darunter 42 farbige. Buchheim-Verlag, Feldafing 1956.

tionen wird der spezifische Charakter jener »Veränderung der Wirklichkeit« bei diesen frühen Expressionisten anschaulich. Auch Buchheim bezeichnet übrigens die Fauves im Anschluß an andere als »Parallelbewegung« zur Brücke (49 ff.). Es ist indessen, wie gesagt, höchst fragwürdig, wenn die Unterschiede dabei im rein formalen Ausdruck bei den Fauves und im seelischen Ausdruck bei den Brücke-Malern und deutschen Expressionisten gesehen, wenn das deutsche Spezifikum gegenüber den Franzosen im »weltanschaulichen Mehr« erblickt wird. Das ist ein Klischee, das sich eingebürgert hat und das mir die Tatsachen unzulässig zu vereinfachen scheint. Ich weise darauf hin, weil, vielleicht nicht ohne einen Einfluß von diesem Gemeinplatz in der Kunstwissenschaft her, auch in der Literaturwissenschaft beim Studium der Vorformen moderner Dichtung bei den Franzosen und ihrer Wirkung auf deutsche Dichter der Moderne, zumal des Expressionismus, ähnliche simplifizierende Gemeinvorstellungen laut werden. Es ist zweifellos etwas Richtiges daran, aber sie bedürfen soliderer Prüfung mit differenzierteren Kriterien. Für den Kunsthistoriker bleiben bei diesen Büchern noch manche andere Wünsche offen. Ich brauche sie hier nicht zu nennen.

Kandinskys Bedeutung für die frühe Formulierung der neuen Kunstprinzipien, auch für die expressionistische Dichtung, ist bekannt. Man darf mit Recht von ihr sprechen, wenngleich Kandinsky seine theoretischen Aussagen immer im Hinblick auf sein eigenes künstlerisches Werk und von ihm her macht. Es ist sehr zu begrüßen, daß seine wichtigsten Schriften neu gedruckt worden sind. Ich nenne nur 'Punkt und Linie zu Fläche' [8]) und die 'Essays über Kunst und Künstler' [9]). Von besonderem Interesse für die Literaturwissenschaft aber ist die Abhandlung 'Über das Geistige in der Kunst'. Vierzig Jahre nach dem Erstdruck ist sie im Jahre 1952 in 4. Auflage und 1956 in 5. Auflage erschienen [10]). Neben Worringers Dissertation über 'Abstraktion und Einfühlung', die ebenfalls nach dem letzten Krieg wieder gedruckt worden ist, dürfte diese Schrift Kandinskys wohl das bedeutsamste frühe Dokument in der theoretischen Begründung der neuen Kunst in Deutschland sein. Als es im Jahre 1911 erschien, hatte Kandinsky ja schon 10 Jahre lang Notizen gesammelt, die seine Grundlage bildeten. Max Bill berichtet in seiner Einleitung über die Wirkung der Schrift im Bereich der Malerei sowie über verwandte Äußerungen anderer am Anfang des Jahrhunderts. Er weist hin auf die sehr bezeichnenden Mitteilungen Kandinskys über Entstehung und Sinn der Schrift in seinem 'Rückblick', der, 1913 zuerst für Waldens Monographie über ihn gedruckt, vor kurzem ebenfalls wieder erschienen ist [11]). Er ist schon deshalb von großem Wert, weil er Kandinskys einzige Mitteilung über seine Entwicklung ist, über seine Familie, seine Kindheit und seine entscheidenden Begegnungen (5 f.). Aber im Medium einer individuellen, zunächst ganz untheoretischen Erfahrung ist das wenig umfangreiche Buch vor allem ein belangvolles Dokument für die Genese des neuen Wirklichkeits- und Kunstempfindens und der neuen Kunst. Wie das »Moderne« aus einem scheinbar ganz zeitunabhängigen persönlichen Erleben herauswächst, aus den ersten Eindrücken des Kindes in Moskau, Italien und Deutschland, wie gleichwohl politische Ereignisse ihre Wirkung tun, wie zwei umwälzende Erlebnisse: eine Ausstellung französischer Impressionisten in Moskau mit dem 'Heuhaufen' Monets und eine Lohengrin-Aufführung im

[8]) 3. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1956.
[9]) Herausgegeben und kommentiert von Max Bill. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1956.
[10]) Mit einer Einführung von Max Bill. Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz [2]1956.
[11]) Mit einer Einleitung von Ludwig Grote und mit 8 Farbtafeln. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1955.

Moskauer Hoftheater eine völlig neue Anschauungsweise bei Kandinsky erzeugen, zu einer Diskreditierung des Gegenstandes im Bild einerseits und andererseits zu einer ersten Ahnung möglicher Zusammenhänge zwischen Malerei und Musik führen, wie sich die Erkenntnis von der Bedeutung der Zeit im modernen Bild, die Eroberung des »Kompositionellen« ankündigt, wie das »Ungegenständliche« zufällig im Dämmerlicht an einem eigenen Bild entdeckt wird – all das ist von faszinierendem Eindruck, weil hier im Besonderen ein Stück umwälzender Geschichte der Kunst und der Wirklichkeitserfahrung überhaupt symptomatisch spürbar wird. Das hat in der Tat nicht nur den Kunsthistoriker zu interessieren. Das Buch ist die Schilderung des Weges von der Naturnachahmung fort – wie Kandinsky meint – zum »Reich der Kunst« (28 f.).

Einige Proben von Kandinskys Versuchen in der Wortkunst, die zuerst unter dem Titel 'Klänge' im Jahre 1913 bei Piper erschienen waren, hat Hans Platschek in seine Anthologie 'Dichtung moderner Maler' [12]) aufgenommen. Dieses Buch stellt keine wissenschaftlichen Ansprüche; dazu wäre auch das Material zu klein. Aber es ist für den, der die Spezialitäten nicht ausgiebiger untersuchen kann, aufschlußreich für die Zusammenhänge von Dichtung und Malerei. Einmal grundsätzlich, aber vor allem in bezug auf moderne Formprobleme, die in der deutschen Dichtung im Expressionismus deutlich sichtbar in Erscheinung traten. Freilich sind da keineswegs nur expressionistische Maler und Dichter aufgenommen. Aber ihre Ambitionen sind prinzipiell im Formalen symptomatisch für den expressionistischen Neuansatz. In der Einleitung versucht der Herausgeber anzudeuten, was die Maler gereizt haben könnte zu dichten und wie die Verwandlung vom Bild in Dichtung vor sich gehe. Die Sammlung will natürlich, abgesehen vom Quantitativen, keineswegs alle Möglichkeiten, die es hier gibt, vorführen, sondern sie bietet nur Beispiele, wie Maler ihre Vorstellungen in dichterische Bilder umsetzen. Da sind zum Teil Kompositionen aus Worten, denen die Tendenz entgegenkommt, die ursprünglich in den expressionistischen Anfängen steckt: der Zug zum Abstrakten, weg von der empirischen Realität. Einige Dichtungen haben noch die Form gewissermaßen »gegenständlicher Abstraktion« (man denkt etwa an Chagalls Bilder), andere die Form rein abstrakter Kompositionen, soweit das im Sprachlichen möglich ist: sie sind Reihungen von evokativen Bildvorstellungen – phantasievolle Spiele wie mit Seifenblasen. Die Maler scheinen zuweilen zuzuschauen, wie die Worte 'hervorquellen', sich folgen, sich aneinanderfügen, wie sich Assoziationen ergänzen mit einer ungehemmten Konsequenz, die nicht vom Empirischen oder Rationalen gestört zu sein scheint. Zum Teil finden sich ganze zusammenhängende Bilder, die mit experimentierender Phantasie aufgebaut sind. Daneben gibt es so etwas wie reine Gemälde im Wort, etwa bei Mirò, bloßes Klangspiel, etwa bei Max Ernst, tiefenpsychologisches Geplänkel oder auch spielerische Motivvariationen, wie bei Baumeister. All das ist keineswegs von Ewigkeitswert und auch meist nicht im geringsten so gedacht. Aber gerade in dem Experimentiercharakter, der die spezifischen Züge von Malern trägt, die in irgendeinem Sinne an jener Tendenz zum Abstrakten teilhaben, legen diese »Dichtungen« Strukturprobleme offen, die in der deutschen Dichtung eben im Expressionismus ganz akut werden und zum Teil von da aus einen breiten Strang der modernen deutschen Dichtung bestimmt haben [13]).

[12]) Limes-Verlag, Wiesbaden 1956.

[13]) Die Bibliographie am Schluß des Buches dürfte etwas genauer sein. Z. B. fehlt bei Kokoschkas 'Gefesseltem Kolumbus' ein Hinweis auf die Herkunft; das Werk ist im übrigen nicht 1913, sondern 1916 im Verlag Gurlitt erschienen.

An dieser Stelle mag auch schon die Ausgabe der Schriften Kokoschkas besprochen sein, die im Jahre 1956 mit einer Einleitung von Hans Maria Wingler veranstaltet worden ist[14]). Daß die fast alle höchst seltenen Einzeldrucke mit bisher Unveröffentlichtem hier neu gedruckt sind, ist sehr erfreulich. Eingefügt ist eine Reihe von Abbildungen, meist Illustrationen, die von Kokoschka eigens für seine Dichtungen geschaffen wurden. Die ersten Kapitelüberschriften des Buches sind etwas merkwürdig: Auf ein Kapitel 'Erinnerungen und Erzählungen' folgt ein zweites 'Dichtungen' mit dem 'Träumenden Knaben', dem 'Weißen Tiertöter', dem 'Spruch', 'Allos Makar' und der 'Zueignung', darauf ein drittes: 'Dramen'. Es fragt sich, welche Definition von Dichtung hier zugrunde liegt; vielleicht wird sie mit Lyrik identifiziert, aber das geschähe hier nicht ganz zu Recht. In einem vierten und fünften Kapitel schließen sich Äußerungen Kokoschkas an über 'Kunst und Künstler' mit dem wichtigen Vortrag von 1912 'Von der Natur der Gesichte', aber sonst meist Späterem, und Briefe. Ein Anhang vereinigt ausführliche Anmerkungen mit solide geprüften Fakten und ein Verzeichnis der Schriften Oskar Kokoschkas. Von besonderem Interesse für die Expressionismusforschung ist der Neudruck der Dramen. Hier hat der Herausgeber auch einige neue Daten eruiert, die bisher gar nicht oder unsicher bekannt waren. Näher zu untersuchen wären die Zusammenhänge von Stramms und Kokoschkas Dichtung, auf die Wingler hinweist (458). Mir scheint es mindestens fragwürdig, die beiden so in die Nähe zu rücken, wie er es tut. Überhaupt sind literarhistorische Aspekte, soweit sie in den Anmerkungen des Herausgebers ins Spiel kommen, zuweilen anfechtbar. Etwa von der »Romantik Büchners und Grabbes« zu lesen, in der 'Sphinx und Strohmann' letztlich wurzele, setzt doch ein wenig in Erstaunen. – Der gleiche Herausgeber, Hans Maria Wingler, hat in der Reihe der Langen-Müllerschen Geschenkbücher ein Lebensbild Kokoschkas in zeitgenössischen Dokumenten bis zur jüngsten Gegenwart zusammengestellt[15]). Eingestreut in den Text sind eine Reihe von persönlichen Photos, die z. T. bisher nicht veröffentlicht waren, und einige reizvolle Zeichnungen von der unproblematischeren Gattung. – Eine reiche, oft mehr feuilletonistische Literatur zu Kokoschka erschien aus Anlaß seines 70. Geburtstages im Jahre 1956, aber kaum Besonderes über den Schriftsteller. – Die strukturanalytischen Erkenntnisse der neueren Expressionismusforschung würden eine Untersuchung der Dichtungen Kokoschkas unter ihren Kriterien erheischen, ohne daß sie deswegen überschätzt werden müßten.

III.

Eine neue umfassende Darstellung des Expressionismus in der Literatur fehlt immer noch. Man hört, daß sich Verleger bemühen, den »Soergel« neu schreiben zu lassen, und in dem literaturgeschichtlichen Werk 'Epochen der deutschen Literatur' hat Hans Schwerte einen eigenen Band 'Expressionismus' angekündigt. Allein das sind noch unvollendete Pläne. Fritz Martinis Büchlein 'Was war Expressionismus?' von 1948 wollte keine Gesamtdarstellung sein, nur ein Überblick und ein erster Vorstoß in damals fast vergessenes Land. Noch einmal hat

[14]) Oskar Kokoschka, Schriften 1907–1955. Zusammengestellt u. m. Erläuterungen und bibliographischen Angaben hrsg. v. Hans Maria Wingler. Albert Langen-Georg Müller Verlag, München 1956.

[15]) Oskar Kokoschka. Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten. Zusammengestellt u. hrsg. v. Hans Maria Wingler. Langen-Müllers Kleine Geschenkbücher Nr. 56, München 1956.

Fritz Martini einen Abriß der expressionistischen Literatur gegeben: als Beitrag zu dem Sammelband 'Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' [16]). Martini weist auch hier auf die enge Verbindung des Expressionismus mit den übrigen geistigen Ansätzen und Bewegungen der Zeit auf allen Gebieten hin und auf seinen Zusammenhang mit den gesamteuropäischen geistigen und literarischen Tendenzen. In der Ausführung des Einzelnen ist in dem Aufsatz manches anregend und – obgleich kürzer – genauer und besser formuliert als in dem früheren kleinen Buch. Gelegentlich wird man unsicher über die Bedeutung schöner Formulierungen. Was etwa bei Heym und Sorge »lyrische Entkörperung und rhythmisch-wellenhafte Entgrenzung der Sprache«, ein Zug, der auf den Jugendstil hinweisen soll, konkret besagt, ist mir nicht deutlich geworden (113). Unzulänglich sind die Abschnitte über die Prosa. Daß die wesentlichen Vorstufen nicht genannt werden, ist schade. Man mag Martini aber zustimmen, wenn er meint: »Wohl der einzige überragende Erzähler aus expressionistischem Geiste ist der junge Alfred Döblin« (133). – Sehr gut informiert Martinis Artikel 'Expressionismus' in der Neuauflage des 'Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte' (I. 420–432). Er ist klar gegliedert und teilt knapp und überlegen das Nötige mit, was man in einem Nachschlagewerk sucht. Zu den einzelnen Abschnitten gibt er reiche Bibliographien.

Um die knappen Andeutungen in der 'Deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' zu erweitern, haben die Herausgeber des Buches dankenswerterweise einen besonderen Band für den Expressionismus arrangiert [17]). Sie konnten dabei auf das Interesse eines breiten Publikums rechnen. Das Werk ist denn auch schon zu einer Art Handbuch geworden. Auch hier haben verschiedene Verfasser einzelne Charakteristiken beigesteuert. Das Buch »füllt Lücken aus – heißt es im Vorwort –, die aus Raumgründen auch in der 2. Auflage der 'Deutschen Literatur im 20. Jahrhundert' nicht geschlossen werden konnten« (5). Gleichwohl bekommen einige Dichter erneut eigene Kapitel, so Werfel, Benn und Barlach; hier freilich mehr im Hinblick auf ihre expressionistischen Züge oder ihre expressionistischen Entwicklungsphasen. Die Anlage des Bandes ist nicht einleuchtend. Vielleicht war der Plan besser, als er sich verwirklichen ließ, weil nicht alle nötigen Beiträger zu haben sein mochten. So jedenfalls gewinnt man zum Teil den Eindruck einer gewissen Zufälligkeit. Ein Kapitel 'Prosa' gibt es überhaupt nicht. Selbst wenn der Satz Otto Manns in seiner Einleitung richtig ist, daß »die Erzählkunst ... in Ansätzen stecken« blieb (25), und wenn man sich darin einig ist, daß aus einleuchtenden Gründen das Lebensgefühl des Expressionismus seine Hauptausdrucksformen in der Lyrik und im Drama findet, so ist das kein Grund, der Prosa nicht eine Seite zu widmen oder doch nur am Rande anderer Kapitel. Denn diese »Ansätze« sind zum Teil nicht belanglos. Auch in den Abschnitten über Lyrik und Drama haben keineswegs alle Bedeutenderen ein eigenes Kapitel gefunden. »Kleinere Talente«, so kündigt der Waschzettel an, »sollen wenigstens in Querschnittsdarstellungen der Lyrik und Dramatik Erwähnung finden.« Zuweilen läßt sich freilich streiten, wer zu den »kleineren Talenten« gehört. Doch daß etwa J. R. Becher, August Stramm oder René Schickele ausführliche Sonderkapitel gewidmet werden, während Stadler, Heym und Trakl sich eines teilen müssen unter der Überschrift 'Vom Ästhetizismus zum Expressionismus', das bleibt auch dann eine unverständliche Gewichts-

[16]) Fritz Martini, Der Expressionismus. Dt. Lit. i. 20. Jh. (siehe Anm. 3), S. 107–135.

[17]) Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. v. Hermann Friedmann und Otto Mann. Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg 1956. Künftig zitiert als 'Expressionismus-Band'.

verteilung, wenn man diese drei Dichter als halbe »Vorläufer« betrachten will. (Der »Vorläufer« für das expressionistische Drama, Wedekind, hat auch ein eigenes Kapitel gefunden.) Merkwürdig nimmt es sich zudem aus, daß allein hier ein geschichtlicher Gesichtspunkt im Titel auftaucht, während sonst monographische Kapitel über einzelne Dichter oder »Einleitungen« zu finden sind, deren Anordnung keinen eindeutigen historischen Aspekt erkennen lassen. Warum der Dadaismus zusammen mit den Biographien, Bibliographien, Zeittafeln und Registern in den 'Anhang' rutscht, ist nicht einzusehen. Die 'Biographien und Bibliographien' sind zum Teil recht unvollständig und nicht immer genau. Heym und Stadler kommen hier nicht vor; Trakl dagegen, der vorn mit diesen beiden zusammen besprochen wird, sind einige Zeilen gewidmet. Zuweilen ist wissenschaftliche Literatur angegeben, zuweilen auch nicht. Diese Mängel sind schade; sie mindern die Brauchbarkeit des Buches[18]). – Über die einzelnen Beiträge werde ich an den entsprechenden Stellen berichten; denn sie sind ganz unabhängig voneinander. Hier nur noch ein paar Bemerkungen zu Otto Manns 'Einleitung' (9–26), die einen allgemeinen Überblick über den Expressionismus als künstlerische und speziell als literarische Erscheinung geben will. Ich greife aus dem gedankenreichen Aufsatz einige Thesen heraus, weil sie ähnlich auch sonst zu lesen sind, aber, wie mir scheint, weiterer Diskussion bedürfen. Auch Mann sieht den Expressionismus als eine der »Reaktionen gegen realistische, naturalistische Wirklichkeit« (was vermutlich heißen soll: realistische, naturalistische Kunst); er ist »mehr zusammengehalten durch ein Sichabgrenzen gegen das Nichtexpressionistische, das ihm vorangeht und sich neben ihm behauptet, als durch die sichtliche Einheit in sich selbst« (10). Mann macht einen sehr bedeutenden grundsätzlichen Unterschied zwischen der expressionistischen Malerei und Dichtung: »Die ihn – ohne Programm – begründenden Maler wollten nur eine neue *Kunst*. Der ausgebildete dichterische Expressionismus aber will zuerst einen neuen *Menschen*. Er erfährt sich also in erster Linie als die Bewegung eines neuen Lebensgefühls, eines neuen Wirklichkeitsverhältnisses, neuen Wirklichkeitsanspruchs« (10; vgl. auch 18). Ich halte für ausgeschlossen, so peremtorisch zu unterscheiden, wenn es auch häufig geschieht. Die These wird schon fragwürdig, wenn man an die Doppeltalente denkt, aber auch aus anderen Gründen, die sowohl von der Kunstwissenschaft wie von der Literaturwissenschaft vorgebracht werden und aus den Zeugnissen wie aus den malerischen und literarischen Kunstwerken belegt werden können. Jedenfalls stimmt man dem Verfasser lieber zu, wenn er zwei Sätze weiter schreibt: »Man muß zusehen, was der Expressionismus als eine weltanschauliche, was er als eine künstlerische Bewegung ist, und wie diese beiden Seiten in ihm sich zueinander verhalten« (10). Die »Situation des expressionistischen Dichters«, der nach Mann von der Weltanschauung ausgeht, »wird erst in der auf Goethe folgenden Generation, in der Romantik begründet« (11). Im Prozeß der »Säkularisierung« im 19. Jahrhundert rückt der Mensch ins Zentrum, »der Dichter erfährt sich seitdem zuerst als weltanschauliches Offenbarungsorgan« (11). Das ist nicht falsch, aber wenn man schon den Expressionismus in diese weiten, allgemeinen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge stellt, dann muß man den Prozeß wohl weiter, von seinen Anfängen in Renaissance, Reformation und Aufklärung her sehen. Es ist mißlich und kurzsichtig, in der Romantik die Einleitung der Säkularisation zu erblicken.

[18]) In einer Neuauflage sollten folgende Fehler und andere Kleinigkeiten verbessert werden: Harry Walden (20), 'Der Spiegelmensch' (131), Revolutionstyraden (200), 'Das Geschlecht' (218).

Der Expressionismus ist nach Mann »ein letzter, radikaler Versuch, das Verhängnis der modernen säkularisierten Kultur . . . vom Menschen her zu bannen« (16). Deshalb sind für Mann die »zur positiven Religion zurückgekehrten Dichter . . . keine Expressionisten mehr« (16). Darüber kann man geteilter Meinung sein. Es gibt in Malerei und Dichtung Gegenbeispiele. Nicht unbedenklich ist übrigens, vom »Neubarock« des Expressionismus zu sprechen (22). Barocke Züge haben auch andere im Expressionismus zu sehen geglaubt. Indessen schon der Begriff der Neuromantik belastet die Literaturgeschichten. Wenn sich der Neubarock ebenfalls einbürgert, erhöht sich die Gefahr, neuere geistes- und kunstgeschichtliche Erscheinungen nur noch auf dem Wege vereinfachender Analogien zu definieren und ihnen ihre Eigentümlichkeit zu nehmen. Der schöne Aufsatz Manns deckt mannigfache Tendenzen, Ideen und Motive auf, aus denen der Expressionismus hervorgeht und an denen er teilhat; er charakterisiert gut einige ihrer geistesgeschichtlich bedingten Wesenszüge. Aber wenn schon das Buch als Ganzes auf historische Gesichtspunkte in der Anlage und Linie verzichtet, so hätte wenigstens dieses einleitende Kapitel auch die Geschichte, den Verlauf der Bewegung, der Gruppen und der Einzeltendenzen darstellen sollen: ein Koordinatensystem für die Ideenfülle, die Mann ausbreitet und vor allem für die Einzelheiten des Buches.

Ähnlich angelegt wie das eben besprochene Werk, nämlich als aneinandergereihte Monographien ausgewählter Dichter, sind die beiden Bände des neapolitanischen Germanisten Italo Maione: 'La Germania Espressionista' und 'Dall' Espressionismo al Neorealismo Tedesco' [19]). Die Bücher sind wohl als Einführung für den italienischen Leser gedacht. Nach ansehnlichen Einleitungen folgen im ersten Band Darstellungen von Werfel, Trakl, Heym und Kaiser; im zweiten von Sternheim, Lasker-Schüler, Klabund, Brecht und Benn. Den Kapiteln der lyrischen Dichter sind Proben ihrer Dichtung beigegeben, über deren Auswahl man natürlich, wie immer, streiten kann. Eingefügt sind dem Text Abbildungen expressionistischer Malerei, im zweiten Band auch von Architektur sowie Illustrationen und Photos von Brecht-Inszenierungen. Auswahl-Bibliographien beschließen die Bücher. Es ist hocherfreulich, daß ein italienischer Germanist sich so gründlich in die deutsche expressionistische Literatur vertieft und als mögliche Grundlage vergleichender Diskussionen darzustellen unternimmt. Diese beiden Bücher hier sind ein verheißungsvoller Anfang. Dabei hat der Verfasser seinen Blick nicht spezialistisch auf die Dichtung eingeschränkt, vielmehr weist er hin auf die Ausprägungen gleicher Impulse in bildender Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Musik. Es liegt in der Absicht und in dem Charakter der Veröffentlichungen, daß sie keine neuen Forschungsergebnisse im eigentlichen Sinne beibringen, sondern viel reine Information und Inhaltsangaben bieten. Gleichwohl stellen sie höhere als populäre Ansprüche. Deshalb wäre eine bündige Begründung der Auswahl der Dichter und ihrer Anordnung unerläßlich. Das gilt, auch bei der Lektüre des Einzelnen, insbesondere für den zweiten Band, wo man sich z. B. vergeblich fragt, was Else Lasker-Schüler auf dem Weg zum »Neorealismo«, zur neuen Sachlichkeit für eine Rolle spielen soll und wie sie zwischen Sternheim und Klabund gerät, wie Klabund zu einem eigenen Kapitel kommt, wenn unstreitig Bedeutendere fehlen und so fort. Die Prinzipien der Wertung und Kritik sollten konkreter vorgestellt werden. Es ist übrigens schade, daß der Verfasser stets ohne Stellennachweise zitiert.

Mit dem Problem der literaturgeschichtlichen Zusammenhänge des Expressionismus beschäftigt sich unter einem bestimmten Gesichtspunkt ein Aufsatz von

[19]) Libreria Scientifica Editrice, Napoli o. J. (1955 u. 1958).

Walter H. Sokel: 'The Other Face of Expressionism' [20]). Der Verfasser behauptet: »Expressionism grew out of German neo-romanticism« (1). Als charakteristisches Beispiel für das Gemeinsame nennt er die Novelle 'Pippo Spano' von Heinrich Mann. Das Thema dieser Erzählung kehrt in verschiedenen Werken des frühen Expressionismus wieder, und zwar mit zwei wesentlichen Aspekten oder Variationen, »facets«: »One is the emotional impotence of the artist and his longing to be different, to be his opposite, the strong simple man of action capable of genuine feelings and of love. The second is the desperate need of the artist for someone stronger than himself to whom he can cling; he exploits 'the other', appropriates his vitality, and finally destroys him, as Malvolto destroyed Gemma« (1). Diese beiden »related aspects« nennt der Verfasser »impotence« und »vampirism« (2). Im Expressionismus aber bekommt das Thema noch eine bedeutende Variation: »The invied antagonist and counterpart of the artist, his 'super-ego', is no longer the Renaissance superman but the average man, the bourgeois, of today« (2). Diese Änderung ist zuerst in Sternheims Lustspiel 'Die Hose' zu beobachten. Und als Beispiele für die Wiederkehr des Themas erläutert der Verfasser Werfels 'Versuchung', Wolfensteins 'Besuch der Zeit', Kaisers Stücke 'Die Flucht nach Venedig', 'Der Protagonist' und 'Die Koralle', Klabunds 'Mann mit der Maske' und Schickeles 'Benkal der Frauentröster'. Auch Kafka, obwohl in vielem ein Gegensatz zu den Expressionisten, wird mit einer Variation des Themas genannt. Die Botschaft der Liebe – so führt der Verfasser am Schluß aus –, so bezeichnend für den Expressionismus, »is, in a number of expressionists, the observable result of the agony which inability to love has inflicted on the narcissistic writers and poets« (10). Man kann über die Gültigkeit der These in den einzelnen Beispielen anderer Meinung sein, aber sie ist erwägenswert und ihre allgemeinere Geltung, auf die der Satz am Anfang zielt, wäre näherer Nachforschung wert.

Erwähnt sei an dieser Stelle auch eine Arbeit über 'Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus' [21]), weil sie sich grundsätzlich auf den ganzen Expressionismus bezieht. Nach einigen Bemerkungen über 'Das Verhältnis des Expressionismus zur Sprache' und über 'Expressionistischen Stil und Sprachmöglichkeiten' erörtert der Verfasser allgemeine Merkmale der expressionistischen Sprache: die Funktion des Wortes, die Bedeutung und Eigentümlichkeiten von Grammatik und Syntax und den Rhythmus der Sprache. Dabei fragt man sich freilich, ob es die expressionistische Sprache überhaupt gibt und ob nicht mindestens nach den Besonderheiten in den Dichtungs- und Literaturgattungen zu fragen wäre. Der Hauptteil registriert mit ungeheurem Fleiß die sprachlichen Neuschöpfungen des Expressionismus. Das gibt, schon als einfaches, wohlgeordnetes Material, ein überaus instruktives Bild, selbst wenn sich in einzelnen Fällen herausstellen sollte, daß es sich weder um Neubildungen noch um »Gleichbildungen« handelt, wie der Verfasser Neubildungen von Wörtern nennt, die es schon einmal früher als Neologismen gegeben hat (63). Der Autor hat aus Platzgründen auf Stellennachweise verzichtet. Nur die Namen der Dichter sind in Klammern dem einzelnen Wort beigegeben. Das ist verständlich, aber doch zu bedauern; denn wenn man damit arbeiten wollte, müßte es möglich sein, den Kontext kennenzulernen. Der Verfasser will indessen nicht nur unverarbeitetes Material ausbreiten, sondern auch über die Funktion der einzelnen Arten von

[20]) Monatshefte (Wisconsin) 47, 1955, S. 1–10.

[21]) Heinz Peter Dürsteler, Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus. Diss. Bern 1953. Verlag 'Wir jungen Schweizer', Thun 1954.

Neubildungen Erkenntnisse geben. Die freilich bleiben unzulänglich. Aber wer hier und überhaupt mit sprachlichen und formalen Untersuchungen zum Expressionismus weiterführen will, kann dankbar sein für solche Vorarbeit.

IV.

In der expressionistischen Lyrik beginnen die bedeutenden Begabungen immer deutlicher hervorzutreten. Den Ausgaben ihrer Werke gilt das besondere philologische Bemühen der Forschung. Aber es gibt Dichter, die einzelne gute, ja vollkommene Gedichte geschaffen haben, deren Gesamtwerk indessen einen Druck nicht lohnt. Sie haben ein Unterkommen in Anthologien gefunden, die freilich zugleich einen Überblick bieten wollen und einen Eindruck vom Geist und von den Zielen der expressionistischen Bewegung. Eine der repräsentativsten zeitgenössischen Anthologien war bekanntlich die 'Menschheitsdämmerung', die Kurt Pinthus herausgab. Dieser hat in einer kleinen Notiz in der 'Zeit' vom 19. April 1957 berichtet, daß er die 'Menschheitsdämmerung' neu habe auflegen wollen, »vermehrt um einen kritischen Rückblick von heute auf jene Dichtung zwischen 1910 und 1920. Dieser Plan scheiterte an dem Widerspruch einiger der fünf damals noch lebenden Dichter.« Das ist zu bedauern. Inzwischen sind in Deutschland zwei neue größere Anthologien erschienen. Aber schon bald nach dem Krieg gab es in der Schweiz eine recht aufschlußreiche Gedichtsammlung, die zwar keineswegs nur Expressionisten, ja die bedeutendsten deutschen überhaupt nicht aufgenommen hat, aber in der Breite des Auswahlgesichtspunktes einen Eindruck von gewissen formalen Grundtendenzen und Zusammenhängen der modernen europäischen Dichtung vermittelt, innerhalb derer auch die expressionistische Lyrik zu sehen ist, und von dem internationalen, mindestens europäischen Charakter wesentlicher Ideen und Stilzüge[22]). Die Sammlung wird in den Berichten übergangen; deshalb nenne ich sie hier, obwohl sie bereits 1946 erschienen ist. Zunächst ging es dem Herausgeber nur darum, Dichter zu berücksichtigen, »deren Werke schwer zugänglich, die keinen bekannten Verleger fanden und die nur in kleinen, rasch vergriffenen Auflagen erschienen sind« (8). Aber – und das ist soziologisch und literaturgeschichtlich interessant – das sind zugleich solche, »zwischen denen, trotz individueller Verschiedenheiten, trotz beträchtlicher Generationsabstände und nationaler Unterschiede eine gewisse spirituelle Verbindung lebendig ist« (8 f.). Es vervollständigt das Bild, daß auch die extremen Konsequenzen im Dadaismus und Surrealismus gezeigt werden. Die Bibliographien und Biographien, obgleich unvollständig, wie das im Entstehungsjahr des Buches (1944) nicht anders sein konnte, sind für verschiedene Dichter auch heute noch nützlich. – 'Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts' nennt der Limes-Verlag eine Anthologie, die Gottfried Benn eingeleitet hat[23]). Das »expressionistische Jahrzehnt« ist die Zeit von 1910 bis 1920. Gewiß gibt es in dieser Zeit andere Erscheinungen in der Literatur. Aber das Dezennium expressionistisch nennen heißt voraussetzen, daß der Expressionismus es entscheidend geprägt hat. Der Titel ist indessen zugleich das Ergebnis einer Resignation in dem Bemühen festzustellen, was Expressionismus, was expressionistische Literatur sei. So sagt es Benn in der Einleitung. Er will deshalb »die Bezeichnung Expressionismus unkritisch in dem ihr seit vier Jahrzehnten zugewachsenen Sinn

[22]) Poètes à l'Ecart. Anthologie der Abseitigen. Hrsg. v. C. Giedion-Welcker. Verlag Benteli, Bern-Bümpliz 1946.
[23]) Siehe Anm. 2.

verwenden« (11). Der Verlag aber hat als Grundlage für die Auswahl, die von ihm und nicht von Benn stammt, für die »Vorstellung vom Expressionismus als lyrischer Bewegung« das Buch von Ferdinand Josef Schneider 'Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart' gewählt (291). Das Buch, das »weniger eine Blütenlese, als ein Dokument« sein will, und das deshalb auch das »Experiment, das Wagnis«, das »Verzerrte, das Brutal-Gewalttätige, ja auch das teilweise Mißlungene« aufgenommen hat (289), gibt einen intensiven Eindruck vom Geist und von der Atmosphäre des expressionistischen Aufbruchs in der Lyrik. So ist diese Auswahl vielleicht am ehesten ein Ersatz für die 'Menschheitsdämmerung' oder andere Sammlungen der Zeit. Wegbereiter und »Nachspiel« bis zu Dada sind in Beispielen wohl mit aufgenommen; aber Benn weist mit Recht auf die Fragwürdigkeit des Begriffs »Vorläufer« hin (7), der nur eine anfechtbare Behelfsvorstellung bieten kann. Die Problematik der Zeittafel, nach der die Sammlung angeordnet ist, ist den Herausgebern bewußt (289 f.). Da bleibt noch manches zu präzisieren. Die 'Chronologie' ist eine schlichte, aber weder müßige noch immer einfache Aufgabe der Expressionismusforschung überhaupt. – Eine andere reichhaltige Anthologie expressionistischer Lyrik hat Clemens Heselhaus herausgegeben und kommentiert[24]). Sie hat neben der gerade besprochenen ihr gutes eigenes Recht; denn sie ist anders angelegt und hat andere Ziele: »Nicht die Wiederherstellung der besonderen Atmosphäre des expressionistischen Jahrzehnts ist in meiner Auswahl beabsichtigt – so sagt der Herausgeber –, sondern eine Rechenschaft der künstlerischen Leistungen des Expressionismus und eine Darstellung seiner Entwicklung« (V). Die Sammlung ist »nicht auf den zeitlichen und thematischen Umriß beschränkt, den die großen Anthologien von Kayser, Pinthus und Wolfenstein und die literarischen Manifeste von Bahr, Däubler und Edschmid um 1920 entworfen hatten« (III). Natürlich kann man über einzelnes diskutieren, was in den Kapiteln 'Vorexpressionismus' und 'Nachexpressionismus' auftaucht. Aber es ist, gerade im Hinblick auf den Zweck der Textreihe, in der die Sammlung erschienen ist, sehr zu begrüßen, daß Heselhaus frühe und auch z. T. umstreitbare Ansätze in deutscher und außerdeutscher Literatur sowie späte Weiterbildungen mit aufgenommen hat, ohne doch den Begriff des Expressionismus bis zur Umrißlosigkeit des »Modernen« schlechthin zu erweitern[25]). Die Gliederung des Hauptkapitels befriedigt dagegen nicht ganz: Was der Unterschied von 'Sinn und Struktur' und 'Themen und Formen' ist, wird nicht vollkommen klar; und die Überschriften der einzelnen Abteilungen in dem zuletzt genannten Abschnitt vermischen das »Genus«: 'Groteske und Ironie', 'Arbeiterdichtung', 'Krieg und Revolution', 'Experimente', 'Gleichnisdichtung', 'Religiöse Dichtung' – das sind Kategorien aus verschiedenen Ordnungen. 'Hinweise und Anmerkungen' zu den einzelnen Dichtern, in alphabetischer Reihenfolge, geben wohlgeprüfte Tatsachen. Die biographischen Daten sind, soweit die Dichter noch leben, bis zur Gegenwart weitergeführt: es interessiert, was aus den einzelnen geworden ist. Das Buch schließt mit einer guten Bibliographie. – Zu den beiden Büchern von Benn und Heselhaus hat Wolfdietrich Rasch einen kleinen kritischen Aufsatz geschrieben[26]), in dem er im Anschluß an die Beschwerden der zeitlichen und inhaltlichen Abgrenzung bei den Heraus-

[24]) Die Lyrik des Expressionismus. Voraussetzungen, Ergebnisse und Grenzen. Nachwirkungen. Hrsg. u. mit erläuternden Anmerkungen versehen v. Clemens Heselhaus. Deutsche Texte, hrsg. v. Richard Alewyn u. L. E. Schmitt, Bd. 5, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1956.

[25]) Über den Begriff »Nachexpressionismus« ist später noch ein Wort zu sagen.

[26]) Wolfdietrich Rasch, Was ist Expressionismus? Akzente 3, 1956, S. 368–373.

gebern die Frage stellt: 'Was ist Expressionismus?' Die Antwort ist, daß es eigentlich keinen expressionistischen »Stil« gibt, vielmehr werde man sich »entschließen« müssen, »die Literatur seit 1890 als zusammenhängende Entfaltung von verschiedenartigen Formungsmöglichkeiten zu sehen, die schon am Anfang der Bewegung nebeneinander vorhanden sind« (372). Jene Generation radikalisiere nur die »Impulse der 1890 beginnenden literarischen Bewegung in verschärftem Protest« (373). So identifizierbar indessen scheinen mir die Dinge denn doch nicht zu sein, wenn es auch richtig ist, die Kontinuität der Entwicklung, im Formalen vor allem, zu sehen. – Auch im Schulunterricht hat der Expressionismus in den letzten Jahren mehr Interesse gefunden. Es gibt eine Reihe von neuen Schultexten. Eine knappe, aber gut zusammengestellte Auswahl von 'Dichtungen und Dokumenten' ist in der Reihe 'Sein und Sagen' erschienen [27]). Freilich, von Kaisers Drama 'Die Bürger von Calais' nur den Bruchteil einer Szene abzudrucken, scheint mir auch für die Ansprüche der Schule recht unzulänglich und höchst fragwürdig. – Ebenfalls für den Schulgebrauch ist die Zusammenstellung expressionistischer Lyrik von Walter Urbanek [28]), mit ausführlicher, guter Einleitung und einem Auszug aus der 'Rede an junge Dichter' von Kurt Pinthus. Abgedruckt sind Gedichte, die, wie der Herausgeber meint, nach dem »kritischen Urteil, das die Zeit selber gesprochen hat«, zum Bleibenden gehören, deren Art aber freilich »nicht allein in den verengenden Begriff 'Expressionismus' eingeklammert« werden kann (18). Dagegen ist nichts zu sagen. Aber es ist auch für eine Schulausgabe ganz unverzeihlich, daß Gedichte gekürzt und verstümmelt sind. Was fängt man an mit vier 'ausgewählten' Strophen von elf bei dem Gedicht 'Fronleichnamsprozession'? Welcher merkwürdigen Moral und Pädagogik soll damit gedient sein, daß man Stadlers 'Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht' mitten in einer Langzeile abbricht, wahrscheinlich damit »Kommunion«, »Zeugungsfest« und »Wollust« nicht vorkommen. Dann sollte man vielleicht schon die »nackten Ufer« streichen. Welche Vorstellung sollen Schüler vom Kunstwerk bekommen, wenn sie sehen, wie man es offenbar einfach zurechtstutzen kann?

Vor der Betrachtung der Forschung zu einzelnen Lyrikern seien hier noch zwei kurze Resümees gestreift: Clemens Heselhaus hat die Entwicklung der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts skizziert [29]). Als das »eigentliche Ereignis in der Lyrik des 20. Jahrhunderts« sieht er »den Ansturm gegen die Grenzen« (170). Freilich – das heißt noch nicht Expressionismus; aber der Expressionismus ist vielleicht der deutlichste Ausdruck dieser Grundtendenz. Indessen sieht Heselhaus den Auftakt dazu bei Nietzsche und den entscheidenden Durchbruch im Impressionismus: »Die Impressionisten waren eigentlich die großen Auflöser und Zerlöser in der modernen Dichtung« (174). Der Verfasser betrachtet, wie andere, mit Recht die Entwicklung der Lyrik im 20. Jahrhundert als eine folgerichtige Einheit. So meint er etwa, man solle »Impressionismus und Symbolismus besser nicht als Stile einander gegenüberstellen, sondern als dialektischen Prozeß ein und desselben Ablösungsvorganges von den alten lyrischen Formen ansehen« (175). Auch den Expressionismus wertet er nicht als einen plötzlichen antithetischen Aufbruch, vielmehr betont er, in der Lyrik sei »der Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus fließend« (178) und manches sei nur Extremisierung der bereits im Impressionismus vorhandenen Tendenzen. Gleich-

[27]) Hrsg. v. Dr. Rolf Neuhoff, Hirschgraben-Verlag, Frankfurt/Main 1957.

[28]) Walter Urbanek, Dichter des Expressionismus. Eine Anthologie (Am Born der Weltliteratur, Reihe A, Heft 20), Bayerische Verlagsanstalt, Bamberg u. Wiesbaden o. J. (1958).

[29]) Siehe Anm. 3.

wohl – so führt er aus – läßt sich »an gewissen Zügen die veränderte Kunstgesinnung der Expressionisten erkennen« (178). Auch das, was auf den Expressionismus bis in die Gegenwart folgt, ist, obgleich in »einem entscheidenden Gegensatz zu dem, was im ersten Viertel [des Jahrhunderts] zumeist lyrisch angestrebt wurde«, nicht nur »bloße Reaktion«, sondern »echte Stilweiterbildung, die von Angehörigen der Expressionisten-Generation wie Oskar Loerke, Konrad Weiß und Josef Weinheber überhaupt erst eröffnet worden ist« (183). Das leuchtet im Prinzip alles ein. Bisher war die Einheit der ganzen Entwicklung im 20. Jahrhundert mit solcher Entschlossenheit nicht dargestellt worden. Man wird darauf achten müssen, daß das in der Folge nicht zu einer Einebnung der Unterschiede und zu einer 'Homogeneisierung' führt, die ebenso unhistorisch sein könnte wie die Konstruktion von scharf geschiedenen Antithesen. – Anders als Heselhaus sieht Edgar Lohner, der im 'Expressionismus-Band' den allgemeinen Aufsatz über die 'Lyrik des Expressionismus' geschrieben hat (57–83), in der expressionistischen Lyrik den »Eintritt [der deutschen Literatur] in die Moderne«, in ihr findet er die »ersten Zeichen jener Umwälzung, die in Frankreich fünfzig Jahre früher bemerkbar war« (57). Auch in der spanischen Lyrik gibt es den »Modernismus« eher als in Deutschland, während er in der anglo-amerikanischen etwa gleichzeitig mit den deutschen Anfängen, nämlich »um 1912«, zu finden ist. Zwar erkennt Lohner gewisse Neuansätze bei Holz, zur Linde, Mombert und Däubler an. »Aufs Ganze gesehen – so sagt er aber – blieben ihre Verse in den ausgefahrenen Gleisen der traditionellen deutschen Verskunst« (58). So begrenzt Lohner scharf am Anfang des Expressionismus, während er in der Einbeziehung verwandter Phänomene der Folgezeit großzügiger ist: Zur »expressionistischen Generation« (und »Generation« ist hier ja wohl mehr als ein chronologischer Begriff) gehören die »Surrealisten, Dadaisten und Futuristen [wobei übrigens die Reihenfolge umgekehrt genannt werden sollte], die Imagisten und Veristen« (58). Der Aufsatz deutet Geist und Motive der expressionistischen Lyrik an. Sein Hauptthema aber ist »die Form und Sprache dieser Generation. Denn – so meint Lohner – was übrigblieb, nachdem Pathos und Ekstase verrauscht, sind die sprachlichen Gebilde« (62). Gemeinsam ist den expressionistischen Lyrikern, bei aller »Uneinheitlichkeit der Talente und der Verschiedenheit ihres Wollens«, daß sie sich »ausschließlich im willkürlichen Bereich des Subjekts« bewegen, daß ihre »Objektivationen« »Mittel zur Ausweitung dieses Subjekts« sind (62). Aber »Schöpfung bedeutet Formung« (63). Formung aber hier im Dienste der Auflösung und Veränderung der objektiven Wirklichkeit zugunsten der Ausweitung des Subjekts. Nach diesen Maßstäben mustert Lohner die expressionistische Lyrik mit herzhaft zupackender Kritik. Alle weltanschauliche Rhetorik, alle bloß plakative Propaganda, aber auch alles, was in eine »idyllische« Reproduktion der Wirklichkeit zurückfällt, was versäumt, die Wirklichkeit tatsächlich umzuformen, wird entschlossen zum alten Eisen geworfen. Das ist stellenweise ganz erfrischend. Manchen der Einzelwertungen kann man zustimmen, anderes ist allzu summarisch und unbegründet. Das mag an der gebotenen Kürze liegen. Mit einem Hinweis darauf spart sich Lohner auch eine Würdigung Trakls und Heyms, allerdings nachdem er vorher andere ausführlich besprochen hat, die später, im Gegensatz zu Trakl und Heym, eigene Kapitel im Buch bekommen. In den Gedichten von Trakl, Heym, Stramm[30]), Goll und Benn findet Lohner das »Bleibende und Gültige expressionistischer Lyrik« (83). – Der Vollständigkeit halber

[30]) Bei Stramm beschreibt Lohner ausführlich das Mittel der »Konzentration«; ebenso bedeutsam ist die »Dezentration«, von der keine Rede ist.

sei hier noch erwähnt das Kapitel 'Der Expressionismus' in dem Buch von Johannes Klein 'Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges' [31]). Aber es rechtfertigt keine ausführlichere Besprechung.

Mombert, Däubler, Otto zur Linde, auch zuweilen Else Lasker-Schüler pflegen meist im engeren Sinne als Vorläufer der expressionistischen Lyriker bezeichnet zu werden. Freilich gibt es Unterschiede in der Beurteilung ihrer Nähe zum »eigentlich« Expressionistischen. Die hängen davon ab, was man unter diesem »eigentlich« Expressionistischen versteht – ich sprach früher davon –, und von der Auswahl dessen, was man von dem Werk des Einzelnen zum Kriterium macht. Von der grundsätzlichen Problematik des Begriffs »Vorläufer« war auch schon die Rede. Ganz glücklich sind diejenigen fast alle nicht, die ihn gebrauchen. Bernhard Rang, der das Kapitel 'Vorläufer des Expressionismus' im 'Expressionismus-Band' geschrieben hat (27–54), schränkt ihn gleich zu Anfang ein: »Die drei Dichter: Alfred Mombert, Theodor Däubler und Otto zur Linde können, wenn auch in einem etwas ungenauen Sinn, Vorläufer und Wegbereiter des Expressionismus genannt werden« (27). Das gemeinsame, »negative«, Merkmal, das sie dem Expressionismus verbindet, ist – so meint Rang – »ihr fast völliges Absehen von der alltäglichen Realität, von der Welt des Menschen im Spiel und Spiegel aller sozialen, psychologischen und charakterologischen Ent- und Verwirklichungen« (27). Das Kapitel steht vor der Einteilung des Buches in Lyrik- und Drama-Abschnitt. Man fragt sich, warum nicht die Vorläufer im Drama wenigstens mit aufgeführt werden. Wedekind wird freilich später in einem besonderen Kapitel als 'Ein Vorläufer' erörtert; aber er ist ja nicht der einzige. Und die Prosa fällt auch hier ganz unter den Tisch. Ein paar Seiten über Mombert, Däubler und Otto zur Linde können nicht viel mehr als allgemeine Charakterisierung bieten. Immerhin vermittelt der Essay eine Vorstellung vom Wesen der drei Dichter und ihrem Werk. Wenn im Gegensatz zu anderen Interpreten von dem »zeitlosen, vorgeschichtlichen Charakter« der Dichtung Momberts die Rede ist (34), wenn Kosmogonie und Eschatologie als die beiden Richtungen der Mombertschen Weltvision gesehen werden, die doch »keine (wie immer) geartete Geschichtsphilosophie« darstelle, so hat das einen einigermaßen genauen Sinn, dem man cum grano salis zustimmen kann. Aber Mombert einen »Gotiker der Sprache« zu nennen (31), führt nicht weiter und fördert die Verschwommenheit, die bei der Interpretation seines Werkes so naheliegt. Dagegen ließen sich wohl, im Anschluß an sehr wesentliche Bemerkungen von Mombert selbst, einige aufschließende Hinweise auf das musikalische Element in Momberts Dichtung geben: das Musikalische nicht sowohl im Sinne erhobener Klänge und melodischer Schönheit als vielmehr musikalischer Strukturen. Rang meint, eine solche Mythendichtung scheine im gegenwärtigen »psychologischen Zeitalter« ein »echoloses Unterfangen« zu sein (27 f.). Immerhin bemühen sich einige Kenner um Mombert wie auch um Däubler, ja am Rande um Otto zur Linde, und dies nicht nur aus historiographischem Interesse, auch nicht nur aus Pietät, wie man besonders im Falle Momberts denken könnte, sondern weil sie von diesen Dichtungen, die sie für große Kunstwerke halten, tief affiziert werden. Vorwurfsvoll zu beklagen – wie es manche Interpreten tun –, daß das literarische Publikum Mombert nicht aufgenommen habe, hat freilich bei einer so esoterischen Dichtung wenig Sinn. – Im Jahre 1951 hat der Insel-Verlag eine erweiterte 'Große Ausgabe' des 'Himmlischen Zechers' herausgegeben, die gegenüber der früheren

[31]) Franz Steiner-Verlag, Wiesbaden 1957, S. 807–827.

zweiten um zwei Bücher vermehrt ist und in die auch das Spätwerk »in großem Umfang hineingearbeitet wurde«[32]). Im Nachwort heißt es, die Auswahl habe Mombert »noch selber – wohl kurz vor seinem Tode im Jahre 1942 – zusammengestellt«. Das ist wohl ein Irrtum. Es ist anzunehmen, daß das Manuskript dafür spätestens im Sommer 1939 bereits druckfertig, vielleicht aber schon früher zusammengestellt war[33]). Diese Ausgabe, die keine kritische ist, stellt heute noch die umfangreichste Auswahl der Dichtung Momberts dar. – Eine knappere Mombert-Anthologie hat Hans Hennecke in der Reihe 'Verschollene und Vergessene' mit einer Einführung herausgegeben[34]). Im Gegensatz zu der Sammlung des Insel-Verlags, in der Mombert die Auslese seiner Gedichte als ein »sinfonisches Ganzes« geordnet hatte, bietet Hennecke die Lyrik zum ersten Mal in chronologischer Reihenfolge dar. In der Einleitung gibt er nach kurzen biographischen Notizen »einige Andeutungen, Hinweise und Randbemerkungen« zum Werk und zu den »Voraussetzungen und Kunstmitteln« der Dichtung Momberts. Er weist darauf hin, daß man bisher »zu sehr das Mombertsche Gedicht, als vage geschenen Typus«, beachtet habe und »zu wenig seine Gedichte« (9). Das gilt auch heute noch, und es wäre wünschenswert, daß Momberts Gedichte gründlichere Interpreten fänden. – Eine 'Textinterpretation' der Aeon-Trilogie hat übrigens Fritz Usinger versucht[35]). Er hält dieses Werk für den »konzentriertesten und sprachgewaltigsten Ausdruck seiner [Momberts] Geschichtsanschauung« (299), und er will in ihm ein Zeugnis des gewandelten Geschichtsbewußtseins der Moderne überhaupt erblicken: »Gegenüber früheren Jahrhunderten, in denen die Ewigkeit das große Problem ist, ist jetzt die Zeit das Problem. Der Ort der Erfüllung ist aus der Ewigkeit in die Zeit übergewechselt. Hier, in dem Ablauf irdischer Jahre, fallen die Entscheidungen. Alle Himmel und Höllen sind in sie eingeschlossen« (299). Usinger glaubt, Mombert sei »einer der ersten, die um dieses neue Gefühl der Geschichte und der Zeit wissen« (299). Das werde deutlich in der Aeon-Trilogie, die »intensiv« dem Geist des 20. Jahrhunderts zugehöre und »vieles, was uns heute von den exakten Wissenschaften her aufs heftigste bewegt, in überraschender Weise ins dichterische Bild« faßte (299). Ich halte diese Auslegung für anfechtbar. Das Gegenteil scheint mir eher richtig: daß nämlich dieses Werk gerade gegen das moderne Geschichtsbewußtsein, wie es Usinger beschreibt, gerichtet ist. Es verläßt den Raum konkreter irdischer Geschichte und »irdischer Jahre«. Die Dichtung stellt eine aus tiefer und reiner Sehnsucht nach dem Geist geborene eklektische 'Privatmythologie' dar, der die Realitätsvokabeln nur mehr Zeichen des jenseits aller konkreten Geschichte liegenden ewigen Reiches des Geistes sind. Textinterpretation ist übrigens in dem Aufsatz Usingers vor allem Sinnauslegung, nicht Interpretation der Form und der Sprache. Das Desiderat Henneckes ist damit noch nicht erfüllt. Die hingebungsvolle Erklärung allegorischer Bezüge, für die man schon sehr dankbar ist, kann gleichwohl die Lust zu dem bizarren Werk nicht erwecken. Von Sprache

[32]) Alfred Mombert, Der Himmlische Zecher. In sieben Büchern. Große Ausgabe. Insel-Verlag 1951.

[33]) Vgl. dazu: Alfred Mombert, Briefe an Richard und Ida Dehmel (siehe Anm. 37), S. 140; auch: Max Fischer, Alfred Mombert. Der Dichter und der Mensch. Deutsche Rundschau 78, 1952, S. 148 (»Ein Teil der neuen Auswahl geht sogar schon auf eine Lesung aus seinem Werk zurück, die Mombert 1932 am Deutschlandsender gab«).

[34]) Hans Hennecke, Alfred Momberts. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Mit 1 Tafel. Verschollene und Vergessene. Schriftenreihe der Klasse der Literatur d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz. Franz Steiner-Verlag, Wiesbaden 1952.

[35]) Fritz Usinger, Alfred Momberts Aeon-Trilogie. Eine Text-Interpretation. Jb. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz 1954, S. 299–314.

und Form her könnten sich – vielleicht – andere Aspekte ergeben. – Die Anthologie von Hennecke enthält schon kurze Partien aus beiden Teilen des 'Mythos' 'Sfaira der Alte'. Dieses ganze Werk hat kürzlich die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt herausgebracht, nach den Erstdrucken von 1936 und 1942[36]). Ein kurzes Nachwort von Richard Benz gibt biographische Hinweise und einige Bemerkungen zu Gehalt und Stil. Eingefügt ist ein Bildnis Momberts, eine Abbildung seiner Totenmaske und – peinlicherweise bei aller Pietät – eine Photographie seiner Hand. – Einer der ersten, die Momberts Begabung erkannten, war, obwohl selbst ganz anderer Art, Richard Dehmel. Mit ihm und, inniger noch und auf andere Weise, mit dessen Frau Ida verband Mombert eine bedeutsame Lebensfreundschaft. Ein reiches Dokument dieser Freundschaft und überhaupt der Geschichte des Menschen und Dichters Mombert sind seine Briefe an Richard und Ida Dehmel, die Hans Wolffheim in Auswahl ediert hat[37]). Es ist die erste Sammlung von Briefen Momberts überhaupt. Daß sie erscheinen kann, ist um so erfreulicher, als die Briefe nur durch einen glücklichen Zufall dem Zugriff der Gestapo entgangen sind. Bisher waren von dem ganzen Briefwechsel lediglich 22 Briefe Dehmels an Mombert (in Dehmels 'Ausgewählten Briefen', die Ida Dehmel herausgegeben hat) gedruckt. »Weitere, ungedruckte Briefe Dehmels an Mombert – so teilt Wolffheim mit – befinden sich im Dehmel-Archiv und im Besitz von Frau Klara Vogel, der Nichte und Erbin Momberts« (7). Es ist zu hoffen, daß sie ebenfalls zugänglich gemacht werden. Einige Briefe Ida Dehmels an Mombert, die im übrigen meist verschollen sind, werden als Anhang mitgeteilt. Gründliche und ausführliche Anmerkungen erläutern die Texte. Auch Wolffheim ist überzeugt, daß »mit der notwendig zu erfolgenden Revision der jetzt noch bestehenden Urteile ... auch sein [Momberts] Name Rang und Glanz gewinnen« und daß er »ebenbürtig in die Reihe der großen Lyriker unseres Jahrhunderts treten« wird (6). So ist das Ziel der Ausgabe, »an Mombert als den Dichter eines hohen, schwierigen und noch unerforschten Werkes zu erinnern, eines Werkes, das die Zeit nicht verlieren kann, ohne selber zu verlieren« (21). – Dieser Überzeugung ist auch Richard Benz, einer derjenigen, die sich am meisten um die Vermittlung der Dichtung Momberts und ihre Geltung bemüht haben. In der Berichtszeit hat er seine früheren Charakteristiken ergänzt durch einen Aufsatz im 'Neuen Abendland', in dem er Mombert als einen »Visionär in unserer Zeit« darstellt[38]), und durch das Kapitel über Alfred Mombert in der 'Deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' (146–155). Einige neue Aspekte finden sich hier. Wesentliches ist gleichwohl zu den älteren Ausführungen von Benz nicht hinzugekommen. In dem zuletzt genannten Beitrag steht Deutlicheres über den musikalischen Charakter der Dichtung Momberts und über die Weise der Interpretation, die sich daraus ergibt. – Ein Freund Momberts, Max Fischer, hat im Jahre 1952 zum 80. Geburtstag des Dichters in den 'Monatsheften' eine kurze, persönlich gehaltene Würdigung veröffentlicht[39]), im gleichen Jahr in der 'Deutschen Rundschau' ein paar Seiten

[36]) Alfred Mombert, Sfaira der Alte. Mythos. Veröffentlichungen d. Dt. Akad. f. Sprache u. Dichtung. Darmstadt. 14. Veröff. Verlag Lambert Schneider. Heidelberg/Darmstadt 1958.

[37]) Alfred Mombert, Briefe an Richard und Ida Dehmel. Ausgewählt und eingeleitet v. Hans Wolffheim. Abhandl. d. Kl. d. Lit. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Jg. 1955, Nr. 5. Verlag d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag Wiesbaden.

[38]) Richard Benz, Alfred Mombert. Ein Visionär in unserer Zeit. Neues Abendland 7, 1952, S. 597–606.

[39]) Max Fischer, Alfred Mombert (1872–1942). Monatshefte (Wisconsin) 44, 1952, S. 207–211.

über Mombert, den Dichter und den Menschen[40]). Dieser kleine Aufsatz ist als Glosse zur Biographie ganz lesenswert. – Zum 15. Todestag Momberts hat Jakob Picard persönliche Erinnerungen aus der Spätzeit des Dichters aufgeschrieben[41]). – Sehr erfreulich ist, daß der Mombert-Essay Martin Bubers aus dem selten gewordenen Sammelband 'Juden in der deutschen Literatur' von 1922 (der als ganzer eine Neuauflage verdiente) wiedergedruckt worden ist[42]). Daß Buber die geistige Gestalt Momberts und seines Werkes aus der Perspektive seiner, Bubers, Grundgedanken und -erfahrungen interpretiert, erweist sich in mancherlei Hinsicht als fruchtbar.

Auch die Dichtungen Theodor Däublers sind nach dem Krieg neugedruckt worden. In der Reihe 'Verschollene und Vergessene' gab Hanns Ulbricht im Jahre 1951 knappe Proben mit kurzer Einführung und einer Bibliographie der Werke Däublers[43]). Das Heft hat Fritz Martini in seinem Bericht bereits besprochen. – Im Jahre 1956 hat der Kösel-Verlag eine umfangreiche Auswahl zu drucken gewagt, einen stattlichen Dünndruckband von bald tausend Seiten Umfang[44]). Friedhelm Kemp ist der Herausgeber, der in einem Nachwort eine sachliche Biographie, eine gute Charakteristik der Persönlichkeit Däublers und eine kurze Übersicht über sein Werk gibt. Der Waschzettel nennt die Auswahl umfassend. Sie ist es in dem Sinne, daß von den meisten wesentlichen Werken Teile aufgenommen sind, auch von dem bisher Unveröffentlichten aus dem Nachlaß. Und dank der klugen Entscheidungen, die Kemp im einzelnen getroffen hat, kann sie wohl als repräsentativ gelten. Freilich – man sträubt sich gegen das Zurechtstutzen der einzelnen Dichtungen. Aber man kann sich andererseits in die Lage des Herausgebers und des Verlages versetzen, die mit dem Überblick über das ganze Oeuvre für den Liebhaber vorläufig eine Gesamtausgabe ersetzen wollen. Dabei ist sehr zu begrüßen, daß Kemp immerhin über die Streichungen und Veränderungen jeweils Rechenschaft gibt. »Zugrunde gelegt« sind »in der Regel ... die letzten Ausgaben und Drucke«, die nicht einwandfrei sind. »Infolgedessen« – so sagt der Herausgeber – »waren hie und da Korrekturen und Konjekturen geboten« (890). Nach welchen Unterlagen und Gesichtspunkten sie gemacht werden, sollte man erfahren. – Vor dem Erscheinen der Ausgabe hatte Friedhelm Kemp zum 80. Geburtstag Däublers eine kurze instruktive allgemeine Charakteristik des Dichters geschrieben[45]). – Über den literarischen Nachlaß, seinen Verbleib und seinen wesentlichen Inhalt berichtet Werner Hüllen[46]). Er macht dazu allgemeine Bemerkungen über die Eigentümlichkeit des Dichters und interpretiert ausführlich eines der wichtigsten Werke des Nachlasses, das Buch 'Die Sonne als Kristall'. Diese Interpretation ist aufschlußreich für das

[40]) Ders., Alfred Mombert – der Dichter und der Mensch. Deutsche Rundschau 78, 1952, S. 142–149. Der »heimliche Zecher« (S. 148 und 149) ist wohl eine hübsche 'Projektion' des Setzers.

[41]) Jakob Picard, Alfred Mombert zum fünfzehnten Todestag. Deutsche Rundschau 83, 1957, S. 400–406.

[42]) Martin Buber, Alfred Mombert. In: Hinweise. Gesammelte Essays. Manesse-Verlag, Zürich 1953, S. 229–237 (Neudruck aus dem Sammelband: Juden in der deutschen Literatur, hrsg. v. Gustav Krojanker, Berlin 1922, S. 113–120).

[43]) Hanns Ulbricht, Theodor Däubler. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Mit drei Tafeln. Verschollene und Vergessene. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1951.

[44]) Theodor Däubler, Dichtungen und Schriften. Hrsg. v. Friedhelm Kemp. Kösel-Verlag, München 1956.

[45]) Friedhelm Kemp (Aufsatz ohne Überschrift). Hochland 48, 1956, S. 592–594.

[46]) Werner Hüllen, Die Sonne als Kristall. Mitteilungen aus dem Nachlaß Theodor Däublers. Euph. 47, 1953, S. 173–193.

Verständnis von Däublers ganzem Werk. Da stehen in der Analyse seiner Weltschau ausgezeichnete Bemerkungen über das religiöse Element, über die Bedeutung seines Griechenlanderlebnisses, über die Einheit von Abstraktion und bildhafter Anschaulichkeit in seiner Dichtung. Einiges, was hier nur thesenhaft angedeutet sein kann, bedarf genaueren und ausführlicheren Studiums. Über das Verhältnis von Däublers Stil zum Expressionismus ist schon viel behauptet, aber wenig in gründlichen Analysen belegt worden. Hüllen meint, wie manche andere, Expressionismus wie auch Futurismus seien für ihn Entwicklungsstufen gewesen, »nicht in dem Sinne, daß er sie als Irrtümer hinter sich gelassen hätte, sondern als Durchgangsstadien, deren wesentliche Errungenschaften er zeit seines Lebens behielt und deren Modetorheiten er ablehnte« (175). Aber in seinen Anfängen ist »Däublers dichterisches Schaffen ... stark dem Expressionismus verhaftet«. So müssen in der Tat die Wandlungen, die er durchschreitet, recht peripherer Natur sein, wenn die These Hüllens richtig ist, die er kurz darauf so formuliert: »In Däublers Dichtungen läßt sich so gut wie keine Entwicklung der eigentlichen Substanz verfolgen. Lediglich das 'Orphische Intermezzo' und die spätere Antikendeutung sowie die Urteile über den literarischen Expressionismus machen hier eine Ausnahme« (177). Das und manches andere noch wäre zu prüfen; dazu regt der Aufsatz an. – Die eben zitierten Sätze Hüllens stellen auch von neuem die Frage, in welchem Sinne die These von Däubler als dem »Vorläufer des Expressionismus« verstanden werden kann. Bernhard Rang (a. a. O.) geht auf dieses Problem speziell bei Däubler kaum ein. Im übrigen stimmt er mit manchen der Auffassungen Hüllens überein. Daß er Däublers Eigenart von der Momberts abzuheben versucht, wirft erhellendes Licht auf beide Dichter. – Im Jahre von Däublers zwanzigstem Todestag gab Fritz Diettrich, der den Dichter gekannt und erlebt hat, in der 'Deutschen Rundschau' eine kurze Würdigung, die von biographisch anekdotischem Interesse ist[47]). Er ist, anders als die eben Genannten, der Überzeugung, daß in Däubler der Expressionismus seinen »stärksten Anreger und Erfüller« gefunden hat (586). – Den besten unter den allgemein charakterisierenden Essays über Däubler hat in der Berichtszeit wohl Rudolf Pannwitz geschrieben, einen Aufsatz, der überhaupt für das Problem des Expressionismus bedeutsam ist[48]). Er ist im Jahre des 80. Geburtstages von Däubler und anläßlich der Kempschen Ausgabe erschienen. Klug wägt der Autor ab, was das Bleibende an Däublers Werk und Ideen und was Subjektives, was Vergängliches und Vergangenes ist. Die differenzierte Analyse der Religion oder Religiosität Däublers überzeugt nicht minder als die Bemerkungen zur Form. Vom Begriff des Expressionismus hält Pannwitz nicht viel. Man komme mit ihm nicht weit, so meint er, »da er nur die objektive Form ausschließt, nicht auf das Was und Wie des Expressiven eingeht« (1111). Das sind Bedenken, die zu erwägen sind. Wenn Pannwitz von »optischen Mythen« bei Däubler spricht, von »kosmischen und tellurischen Kaleidoskopien«, wenn er Däubler seinen Platz in der »surrealistischen Moderne« anweist, wenn von der »Magie der archaischen Psyche auf dem Boden einer schon extremen Moderne« die Rede ist, so ist das leicht preziös-essayistischer Stil, aber es trifft nicht schlecht, was sich in nüchterner Begrifflichkeit schwer fassen läßt. Über das 'Nordlicht' und sein Thema der »überhistorischen Menschwerdung durch die Erfüllung des Sinns und der Aufgabe des Menschen« (1114) gibt es erleuchtende Aperçus, auch über das Verhältnis

[47]) Fritz Diettrich, Theodor Däubler, Der große Rhapsode. Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 585–590.
[48]) Rudolf Pannwitz, Theodor Däubler. Merkur 10, 1956, S. 1106–1120.

Däublers zu den griechischen Göttern, in denen er Mächte sieht, »die noch am Weltgeschehen beteiligt sind«: »Karyatiden«, die den »Weltenbau« stützen (1117). Was Pannwitz zu dem »Übergang von Apollon zu Christus« bemerkt, der, »nach Däubler, als 'die Sonne in uns, die Sonne im Geist' die Welt der menschlichen Freiheit« »vollendet« (1118), leuchtet ein. Der Beitrag schließt mit einer würdigenden, gleichwohl entschiedenen Kritik der Leistung des Dichters, einer Kritik, die zugleich dem Expressionismus überhaupt und gewissen Tendenzen der Moderne gilt, die der Expressionismus fortsetzt oder einleitet. »Der subjektive Kosmos kann als Kosmos nicht bestehn – so heißt es da –, ist aber berufen, einen nachfolgenden objektiven mütterlich auszutragen. Er selbst [Däubler] bleibt ein Drittel Chaos, ein Drittel Konstruktion, ein Drittel wahrer Kosmos« (1119). An berühmte Sätze Hofmannsthals erinnert es, wenn Pannwitz scharf rügt: »In der Kunst genügt das Expressive nicht und wird es verhängnisvoll, wenn es die Form überbordet und zerrüttet. Es ist kein anderes Prinzip, sondern ein Verzicht auf Urgebot.« Die Modernen haben, »auf was es auch sei fieberhaft reagierend, Schätze um Schätze gewittert und sich zugänglich gemacht, doch wenige bis ans Licht gehoben und keine zum Werk geschmiedet, da sie den so notwendigen Gegenhalt, einen objektiven Kosmos und sein Ethos, grundsätzlich oder tatsächlich ablehnten« (1119 f.). Die Probleme, die mit diesen kräftigen Behauptungen zusammenhängen, sind noch nicht so weit geklärt, als daß sie mit bündigen Gründen abgelehnt oder bejaht werden könnten. Denn es fragt sich ernstlich, ob »die Verlagerung des Gewichtes vom Sein aufs Bewußtsein«, jenes »zugleich naive und raffinierte Transsubstantiieren der äußeren und inneren Begebenheiten in dessen ununterbrochenen Fluß« (1119), tatsächlich einen prinzipiellen »Verzicht auf Urgebot« voraussetzt und bedingt, oder ob sich darin nicht ein Novum ankündigt, dessen Bedeutung und Legitimität, dessen spezifische »Objektivität« noch nicht übersehbar und definierbar ist. Diese Fragen gehören zu den höchsten Zielen einer Expressionismusforschung und überhaupt einer Literatur- und Kunstgeschichte der Moderne.

Eine Auswahl aus den Gedichten Otto zur Lindes hat im Jahre 1952 der Piper-Verlag gebracht[49]). Von Erich Bockemühl, einem ehemaligen »Charontiker«, und Reinhard Piper ist sie zusammengestellt. Hans Hennecke hat eine wohlinformierende Einführung geschrieben. Die Gedichte sind nach den Erstausgaben, der Auszug aus dem Buch 'Die Kugel' ist nach der zweiten Auflage gedruckt. Nur ein Gedicht stammt aus dem Nachlaß. Ohne kritiklose Bewunderung, doch hingebungsvoll bemüht sich Hennecke dem Leser das Werk Otto zur Lindes nahezubringen. Aber er hat es schwer; denn wenn es auch gewiß geglückte Verse bei Otto zur Linde gibt, wenn auch »Genialität und Dilettantismus in seinem Werke einander oft ablösen« (13), so ist doch das meiste schlechterdings nicht mehr goutierbar. Hennecke versucht, zur Linde im Zusammenhang der europäischen Literatur zu sehen, aber er nennt dabei zum Teil Namen zum Vergleich, die vielleicht doch im Rang inkommensurabel sind. Diese Hinweise auf Verwandtes können nicht die Esoterik des privatesten Grübelns aufheben, die Otto zur Lindes Dichtung kennzeichnet und die trotz mancher Antizipation des Kommenden in poetischer Theorie und Praxis eben nicht wirklich im Zusammenhang des Geistes der Epoche steht, wie es bei jenen anderen Einsamen wohl der Fall sein mag, die erst spät entdeckt wurden. Hennecke spricht einmal von der großen Rolle des Humors bei zur Linde, von dem »oft recht hinter-

[49]) Otto zur Linde, Charon. Auswahl aus seinen Gedichten. Einführung von Hans Hennecke. R. Piper & Co. Verlag, München 1952.

gründigen und ungebärdigen, ingrimmigen und desperaten Humor« (22). Das Gedicht 'Laterne im Wald' führt er als Beispiel an. Es fragt sich, ob man – bei allem Respekt vor der poetischen Technik – die fatalen Scherze dieser verkrampften Visionen, mit denen er ein schlechterer Genosse der Poeten des Grausigen ist, wirklich Humor nennen kann, ob man als humorvoll die mancherlei anderen launigen Phantasien, wie etwa die Verse 'Wenn der Mond vom Himmel fällt' (159) und dergleichen bezeichnen mag. Ich kann mich schwer dazu entschließen. Aber das bedürfte wohl weiterreichender Überlegungen und Analysen, für die hier nicht der Platz ist. Überhaupt wird das Gesamtwerk Otto zur Lindes in seiner Zwiespältigkeit auf Grund detaillierter Betrachtung kritisch zu würdigen sein [50]). – Bernhard Rang (a. a. O. 48–54) betrachtet das Werk Otto zur Lindes mit deutlicherer und beherzterer Kritik als Hans Hennecke, ohne die »eigentliche, auch sprachliche Größe, oftmals fast Genialität des Dichters« zu übersehen. Aber die kritischen Ansätze wären zu präzisieren und zugleich prinzipieller zu fassen. Die poetischen Theorien kommen leider nicht zur Sprache. – Ein Aufsatz von Rudolf Pannwitz über 'Das Gedicht Otto zur Lindes' als Rezension der Auswahl ist nicht von gleichem Niveau wie der Däubler-Aufsatz [51]). Ein Satz wie dieser: »Otto zur Lindes Dichtung ist die erste, die überhaupt, und dazu bei voller Sinnlichkeit, ihrem letzten Wesen nach geistig ist« (394), ist hyperbolisch und besagt in seiner Allgemeinheit nicht viel. – Von den übrigen Charontikern liest man nur gelegentlich noch etwas, eigentlich nie mehr über die Zeit ihrer Bindung an Otto zur Linde. Was über Pannwitz etwa oder Karl Röttger geschrieben ist [52]), bezieht sich auf ihre spätere Entwicklung. Von Karl Röttger ist eine Gesamtausgabe angekündigt.

Über die von Ernst Ginsberg herausgegebene Auswahl der Werke Else Lasker-Schülers hat in dieser Zeitschrift Fritz Martini schon berichtet, ebenso über das Heft, das der Dichterin in der Reihe 'Verschollene und Vergessene' gewidmet und von Werner Kraft herausgegeben ist. – In einer sehr schönen Einzelausgabe ist 1957 bei Tarshish-Books (Jerusalem) die Sammlung 'Mein blaues Klavier. Neue Gedichte' in einer Neuauflage der ursprünglich nur in 330 Exemplaren emittierten von 1943 herausgekommen. Für eine Skizze der Dichterin, die unterzeichnet ist »Abschied von den Freunden (im Bahnhofversteck im Augenblick gezeichnet)« ist leider nirgendwo angegeben, welche Bewandtnis es mit ihr hat. – Auch Else Lasker-Schüler mußte nach dem Krieg in Deutschland neuentdeckt werden. Die Hingabe an ihr Werk, die Begeisterung für viele ihrer Gedichte bei ihren Kennern ist weniger verkrampft und akademisch als bei denen der drei Kosmiker. Sie behauptet ihren poetischen Rang, ohne von vielen ausführlich gepriesen zu werden. Die im Druck veröffentlichte Literatur ist, abgesehen von Tages- und Wochenzeitschriften, spärlich. Ein Aufsatz von Otto Oster [53]) arbeitet einige Wesenszüge ihres Werks heraus. Als ihre innerste Triebkraft, als den Kern ihrer Dichtung, zeigt er die Liebe als tiefreligiöse Erfahrung

---

[50]) Edgar Lohner moniert in seiner Rezension (GR 28, 1953, S. 305–307) mit Recht das Fehlen von Proben aus den Zyklen 'Vorstadt' und 'Stadt' sowie aus den theoretischen Schriften.

[51]) Rudolf Pannwitz, Das Gedicht Otto zur Lindes. Merkur 7, 1953, S. 393–395.

[52]) Z. B.: Joachim Günther, Rudolf Pannwitz redivivus. Merkur 6, 1952, S. 485–487; Fritz Usinger, Nihilismus und Klassik. Notizen über das Werk von Rudolf Pannwitz. Merkur 7, 1953, S. 480–482; Hanns Ludwig Geiger, Karl Röttger in seinem Werk. Deutsche Rundschau 79, 1953, S. 549–551.

[53]) Otto Oster, Else Lasker-Schüler. Bildnis einer Dichterin. Neues Abendland 7, 1952, S. 370–376.

und als »das dem Künstler zubestimmte Gesetz« (372). Erwähnenswert einige Bemerkungen zu den Dramen und über die Vorstellung der Dichterin vom Theater[54]). – Nicht sonderlich belangvoll sind zwei liebevolle Aufsätze von Marianne Kesting, die der Vollständigkeit halber erwähnt seien[55]). – Das Lasker-Schüler-Kapitel im 'Expressionismus-Band' (140–154), das Georges Schlocker geschrieben hat, führt auch nicht viel weiter. Es bleibt zu allgemein, auch da, wo selbst auf knappem Raum Genaueres zu sagen wäre, wie etwa bei den Erörterungen über die Metapher im Werk der Dichterin. Was ihre Stellung zum Expressionismus betrifft, so findet sich wieder die Formel, die so häufig in der Forschung zu Dichtern dieser Epoche wiederkehrt: »Daß sie zur expressionistischen Dichtung gehört, steht außer Zweifel; daß ihr dichterischer Strom indes mächtiger ist als eine bloße Zeitströmung, gibt sich sofort zu erkennen« (141). Zustimmen kann man dem, was der Verfasser über die Bedeutung des Alten Testamentes für Else Lasker-Schüler schreibt und über die Verwandtschaft von manchen ihrer Dichtungen mit dem Geist des Alten Testaments. In Einzelheiten muß man allerdings dabei widersprechen. Daß im Alten Testament das Diesseits »übersprungen« wird, ist mindestens sehr irreführend ausgedrückt. Man wird jedenfalls die Projektion einer Traumwelt bei der Lasker-Schüler von da aus kaum ausreichend erklären dürfen. Darüber läßt sich, glaube ich, Einleuchtenderes sagen.

Die drei Dichter Stadler, Heym und Trakl, als die »Frühvollendeten«, werden nach wie vor häufig zusammen genannt und betrachtet. Die Forschung der letzten Jahre hat die Gemeinsamkeiten ihrer Dichtung in Form und Gehalt weiter präzisiert, aber dabei hat sie auch das Eigentümliche, das Trennende und Inkommensurable schärfer sehen gelernt. Helmut Uhlig behandelt im 'Expressionismus-Band', wie erwähnt, die drei Dichter in einem gemeinsamen Kapitel, in dem freilich jedem ein gesonderter Abschnitt gewidmet ist[56]). Als das Gemeinsame sieht er bei den dreien einen gleichen Ausgangspunkt: »die Faszination durch den Sprachzauber des Ästhetizismus, von dem sie sich aber in klarer Erkenntnis seiner Gefahren bald abwandten. Befreiungsdrang wurde zu ihrem stärksten Lebensausdruck« (84). Es ist fraglich, ob man dies zum Gesichtspunkt der Betrachtung machen sollte, wie es die Überschrift 'Vom Ästhetizismus zum Expressionismus' andeutet. Bei Stadler trifft das noch am ehesten Wesentliches. Für Heym und besonders für Trakl ist es kein wirklich aufschließendes Kriterium, und die Darstellung müßte am Entscheidenden vorbeigehen, wenn sich Uhlig auf den Aspekt seiner Überschrift tatsächlich beschränken wollte (was er glücklicherweise dann auch nicht tut). Auf das Einzelne komme ich zurück. – Das bedeutsame Problem des »bildhaften Ausdrucks«, das mannigfache andere berührt, erkundet für Stadler, Heym und Trakl Karl Ludwig Schneider in seiner Dissertation. Die Arbeit ist im Druck erschienen und hat seither vielfach be-

---

[54]) Das Schauspiel 'Die Wupper' ist seit der zweiten Aufführung im Jahre 1927 zum erstenmal kürzlich in Köln wieder aufgeführt worden.

[55]) Marianne Kesting, Zur Dichtung Else Lasker-Schülers. Akzente 3, 1956, S. 377 bis 383; Dies., Else Lasker-Schüler und ihr blaues Klavier. Deutsche Rundschau 83, 1957, S. 66–70.

[56]) Vom Ästhetizismus zum Expressionismus a. a. O. 84–115. Dieser Beitrag ist die nahezu wörtliche Wiedergabe folgender Aufsätze von Helmut Uhlig: Visionär des Chaos. Ein Versuch über Georg Heym. Der Monat 6, 1953/54, Heft 64, S. 417–427; Die Grenzen des Sagbaren. Ein Versuch über Georg Trakl. Der Monat 6, 1953/54, Heft 70, S. 385–395; Versuch über Ernst Stadler. Vom Ästhetizismus zum Expressionismus. Der Monat 8, 1955/56, Heft 87, S. 62–72.

fruchtend und anregend gewirkt[57]). Schneider untersucht die Bildersprache der drei Dichter gesondert, zunächst unter dem Gesichtspunkt rein statistischer Registrierung der Bilder in den verschiedenen Sachbereichen: das »Welterlebnis im Spiegel«. Sodann betrachtet er das 'Material' erneut nach der Frage, in welcher Weise die Wirklichkeit im »metaphorischen Prozeß« bei den einzelnen Dichtern umgeformt wird. Peiorisierende, dynamisierende, dämonisierende, synästhetische Metapher und Farbmetapher sind die hervorstechenden Formen, die aber nicht bei allen dreien in gleicher Weise und in der gleichen Verteilung und Bedeutung vorkommen. Immerhin ergibt ein Vergleich eine Ähnlichkeit und Verwandtschaft in wesentlichen Zügen. Das erlaubt, sachlich begründet von so etwas wie expressionistischem oder frühexpressionistischem Stil oder wenigstens frühexpressionistischen Stilzügen zu sprechen. Ein Vergleich mit der Bildersprache impressionistischer Dichtung macht die Eigentümlichkeit des expressionistischen metaphorischen Stils, wie Schneider ihn aufgezeigt hat, vollends deutlich. Das Ergebnis dieser Gegenüberstellung lautet, daß die impressionistische Metaphorik »dingbezogen«, die expressionistische aber »ichbezogen« ist (172). Diese im Prinzip saubere und originelle Arbeit, die nicht nur für die expressionistische Dichtung allgemein, sondern natürlich auch für das Verständnis der drei Dichter und ihrer Werke nützlich ist, hat mancherlei Diskussion hervorgerufen. Spezialuntersuchungen einzelner metaphorischer Bereiche haben zu Ergänzungen und gelegentlichen Korrekturen geführt. – So hat sich Kurt Mautz in einem umfangreichen Aufsatz mit der Farbensprache der expressionistischen Lyrik beschäftigt[58]). Er ergänzt Schneiders Arbeit in diesem speziellen Bereich beachtlich. In vielem stimmt er mit ihren Ergebnissen überein; in einigen nicht unwesentlichen Punkten setzt er sich ausdrücklich von Schneider ab. So hält er z. B. dessen Begriff der »Stimmungssymbolik« für mißlich, weil er den »konstruktiven Zug« der expressiven Farbmetaphorik wieder ins Impressionistische auflöse (208, Anm. 18). Der Einwand ist zu erwägen, wenn er auch Schneiders Intention wohl nicht trifft. Mautz geht von der These aus, daß auch die subjektive expressionistische Form nicht »einfach als eine Art elementarer Äußerung eines geschichtslos ursprünglichen Seins durch 'Urbilder' oder 'Urlaute' angesehen werden« könne, vielmehr sei sie »gerade durch die Negation dessen, was sich an geschichtlichem Wesen in objektiven Formen niedergeschlagen hat, auf dieses bezogen, durch es bestimmt und aus diesem antithetischen Verhältnis erst deutlich zu entziffern«; das »Unmittelbare, Ursprüngliche in der expressionistischen Dichtung« stehe »in Relation zur Zeit«, sei »selber ein geschichtlich Vermitteltes« (198 f.). Besonders gründlich und an Hand von reichem Material wird die Farbensprache Heyms und Trakls erörtert; der ständige Hinblick auf Goethes Phänomenologie der Farben in seiner 'Farbenlehre' erweist sich dabei als förderlich. Es folgt eine vergleichende Betrachtung von Gedichten van Hoddis', Stadlers, Bechers und Hasenclevers. Man kann in einem Aufsatz nicht alles bringen, aber gerade eine so gründliche Untersuchung nährt den Wunsch nach einer Erweiterung der als Beispiel gewählten Gruppe von Dichtern. Alle Einzelheiten der reichen Ergebnisse des Exposés lassen sich hier nicht ausbreiten. Nur ein paar Andeutungen: drei »wesentliche Momente« bestimmen nach Mautz den

[57]) Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Hans Pyritz. Heft 2. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1954.

[58]) Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. DVjs. 31, 1957, S. 198–240.

»Charakter der expressiven Farbmetapher«: »1. Loslösung der Farbe vom sinnlich wahrgenommenen Gegenstand«, »2. relative Abstraktion von der unmittelbaren Sinnesqualität einer Farbe als solcher«, »3. Subjektivierung des Bedeutungscharakters der Farbe« (207 ff.). Die Farbmetaphorik, die von Heym und Trakl – wie Mautz sagt – »systematisch entfaltet« wird, ist in ihren »Grundtendenzen« in der »Farbensprache Rimbauds bereits angelegt und aus ihr entwickelt«, und sie bestimmt wesentlich die »Farbensprache der auf sie folgenden expressionistischen Lyriker« (226). Sämtliche Farben werden in der expressionistischen Lyrik, die Mautz durchmustert, »zu subjektiven Metaphern für Affekte, die ihrerseits nur Varianten eines negativen Grundaffekts: absoluten Grauens sind« (235). Sie »konvergieren . . . in der Bedeutung des Grauenhaften«, werden zum »Reflex des Leidens am entstellten Leben« (236 f.). In dieser negativen Verwandlung der Wirklichkeit ist die Lyrik Heyms und Trakls sowie der anderen Genannten viel weiter fortgeschritten als etwa die Theorie Waldens und die Poesie Stramms, die auf den ersten Blick einen radikaleren Eindruck machen, aber im Grunde nach Mautz »noch in Kontinuität mit den impressionistischen [Formprinzipien] und mit der Sekundenstil-Technik von Arno Holz« stehen (238 f.). Durch die Abstraktion vom Gegenstand, die Subjektivierung und die Konvergenz zum Negativen werden die Farbmetaphern stereotyp verwendbar. Die Farbe erhält damit »auf dem Umweg über ihre Subjektivierung ihren Ornamentcharakter zurück« (239). Die Folgerungen, die sich am Schluß aus der Deutung dieser Erscheinungen in der Sicht des Verfassers ergeben, sind höchst bedenkenswert. Sie erheischen entsprechende systematische Untersuchungen der expressionistischen Sprache über das begrenzte Thema und Material dieser Arbeit und auch über die Ansätze von Schneider hinaus.

Eine wissenschaftliche, kritische Ausgabe hat unter den expressionistischen Dichtern als erster Ernst Stadler gefunden. Karl Ludwig Schneider hat sie besorgt[59]). Am Anfang des ersten Bandes gibt Schneider in einer ausführlichen und instruktiven Einleitung eine Biographie, eine Charakteristik der Dichtung, der Entwicklung ihrer Form und ihrer Hauptgedanken. Dieser erste Band enthält außerdem die reiferen Dichtungen und die Übertragungen, die 'Gebete der Demut' von Francis Jammes mit gegenübergestelltem französischem Originaltext. Der zweite Band umfaßt eine Auswahl aus den kritischen Schriften und den Briefen, »Verstreute Gedichte aus den Jahren 1902–1904«, Lesarten und Erläuterungen sowie eine, bis auf Kleinigkeiten, genaue Bibliographie. Man hat moniert, daß bei den theoretischen Abhandlungen die Habilitationsschrift über 'Wielands Shakespeare' fehle. Das ist in der Tat zu bedauern, aber man wird sich mit dem Umfang der Ausgabe begnügen müssen, den der Verleger, der das Risiko zu tragen hatte, zugestehen konnte. Außerdem ist die erste Auflage der Habilitationsschrift noch nicht ausverkauft. Übler ist der irreführende Druck der Langzeilen in den Gedichten, der auch schon kritisiert worden ist. Hier hätte man sich doch zu einem, wenn auch weniger schönen, anderen und angemessenen Format des Buches entschließen müssen. Der Gesichtspunkt für die Aufnahme mancher Briefe ist etwas merkwürdig: 'faute de mieux' kann doch wohl kein sinnvolles Kriterium sein (vgl. II. 238). Daß die Frühgedichte im zweiten Band zusammen mit den kritischen Schriften und den Briefen abgedruckt sind, hat

[59]) Ernst Stadler, Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert von Karl Ludwig Schneider. 2 Bde. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg o. J. (1954).

wohl sein gutes Recht; sie sind von geringem künstlerischen, aber interessantem dokumentarischen Wert. Für den sorgfältigen kritischen Apparat hat sich der Herausgeber an der Großen Stuttgarter Hölderlinausgabe geschult. In seiner Einleitung meint Schneider, die »Wendung vom Impressionismus zum Expressionismus«, die Stadler »innerhalb seines Werkes exemplarisch« vollziehe, sei »überhaupt ein Zentralerlebnis seiner Dichtung« (I. 54). – Darin stimmt er ganz mit Uhlig (a. a. O.) überein. Dieser sieht die Wandlung vom »Neuromantischen« und Impressionistischen zum Expressionistischen bei Stadler als eine Entwicklung zur Bewegung. Aneinandergereihte Bilder beginnen eine zeitliche Bewegung hervorzurufen. Zeit wird hier, nach Uhlig, zum erstenmal »zu einer Relation des Raums«, »früher noch als in den Romanen Marcel Prousts« (87). Stadler ist für Uhlig ein Dichter des Übergangs – das ist nichts Neues –, der zwar gelegentlich die Themen des Naturalismus, aber nicht die alte Form wieder aufnimmt. Daß Stadler die Technik für die Dichtung »entdeckt« habe (92), ist wohl zuviel gesagt. Es gibt frühere Beispiele, mindestens schon im Naturalismus. Die interpretierenden Bemerkungen zu den Gedichten 'Bahnhöfe' und 'Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht' bleiben leider unzulänglich. Mit dem neuen »Tempo« allein ist wenig gesagt, und daß Stadler im Gedicht 'Fahrt über die Kölner Rheinbrücke' die »Eile des Zuges mit der Weile der Nacht« konfrontiere (94), trifft noch nicht das Wesentliche und Ganze. – Ausgezeichnete Bemerkungen zur Langzeile Stadlers und zu der Eigentümlichkeit seiner expressiven Sprache hat Arno Schirokauer gemacht[60]). Der Aufsatz, in den 'Akzenten' gedruckt, ist die letzte Arbeit des bedeutenden Gelehrten. Da sind überzeugende Hinweise zur »Unabhängigkeit des Attributiven«, zur »Umordnung« der morsch gewordenen Syntax, zu Wesen und Ausdruck der neuen Dynamik, zur Bedeutung der Zeit, über die »Ausrottung« des Artikels und so fort. Ähnlich wie Uhlig und Schneider, aber in weiterer Bedeutung noch, meint Schirokauer: »Gegen das Bestehende ist Stadler der Anwalt des Werdenden« (331). Das alles bleibt nicht bei bloßen Behauptungen, sondern es wird in ganz knapper, prägnanter und geistvoller Interpretation gezeigt. – Stadlers Gedicht 'Vorfrühling' hat Karl Otto Conrady interpretiert[61]). Er beginnt mit einer Auslegung des Textes und holt dann, um das Verständnis zu vertiefen, sehr weit aus. Das zeitigt allgemeine Ergebnisse für die Erkenntnis von Stadlers Dichtung. – Ein bisher unbekanntes frühes Gedicht Stadlers hat kürzlich Wolfgang Martens entdeckt[62]). Er hat es in der von Emil Franzos herausgegebenen Zeitschrift 'Deutsche Dichtung' (1886 bis 1904) gefunden und mit einem Kommentar veröffentlicht. Bisher war es in keiner späteren Sammlung, auch nicht in der Ausgabe von Karl Ludwig Schneider gedruckt. Diese Verse, 'Abendrot' überschrieben, sind ein konventioneller Versuch, der aus der Zeit vor der Entstehung aller bisher bekannten Gedichte Stadlers stammt.

Auch von Georg Heyms Werken wird, wie man hört, eine kritische Ausgabe vorbereitet. In der Berichtszeit gibt es nur zwei kleinere neue Textveröffentlichungen: Einige Briefe Heyms an seinen Verleger hat Karl Ludwig Schneider mitgeteilt und kommentiert[63]). – Auch hat er die von Heym nicht veröffentlichten

[60]) Arno Schirokauer, Über Ernst Stadler. Akzente 1, 1954, S. 320–334.

[61]) Karl Otto Conrady, Ernst Stadler 'Vorfrühling'. In: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Bd. II: Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benno von Wiese. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1956, S. 389–400.

[62]) Wolfgang Martens, Ein frühes Gedicht Ernst Stadlers. ZfdPh 77, 1958, S. 423–425.

[63]) Karl Ludwig Schneider, Briefe Georg Heyms an seinen Verleger. In: Festgruß für Hans Pyritz. Sonderheft des Euphorion 1955, S. 62–66.

Marathon-Sonette zum erstenmal vollständig kritisch ediert und erläutert[64]) in einer bibliophilen Ausgabe der Maximilian-Gesellschaft. Zu den bisher bekannten zwölf Sonetten sind hier zehn weitere hinzugekommen. Schneider gibt die Entstehungsgeschichte, im äußerlichen Sinne, aber auch im Sinne der künstlerischen Entwicklung, und die Druckgeschichte. Einen Einblick in die Arbeitsweise Heyms gewähren drei Faksimiles: zwei vom Entwurf des sechsten Sonetts mit Transkriptionen und eines von der Reinschrift. – Heym wie auch Stadler und Trakl pflegt man zum Frühexpressionismus zu rechnen, ohne sich über die spezifische Bedeutung des Begriffs »Frühexpressionismus« immer wirklich klar zu sein. Werner Kohlschmidt hat das Werk Georg Heyms und Georg Trakls eben unter dem Gesichtspunkt ihrer Zugehörigkeit zum Frühexpressionismus in einem größeren Aufsatz untersucht[65]). Der Frühexpressionismus leitet sich – so meint Kohlschmidt – »nicht aus einer, sondern aus zwei Traditionslinien« her (5). Da ist einmal »die unprogrammatische Ausdruckskunst Heyms, Trakls und teilweise auch Rilkes, die ihre Ahnen in der Tradition Hölderlins, Nietzsches und des französischen Symbolismus hat«, und dann »das sozialrevolutionäre Pathos im Kreise der 'Aktion' und des 'Sturms', das eher auf die Vorform des 'Jungen Deutschland' zurückgreift«. Nietzsche ist in beiden wirksam. Beiden gemeinsam ist »das gegenbürgerlich revolutionäre Fundament, auf dem ursprünglich nebeneinander und erst im Verlauf der Entwicklung in Feindschaft aristokratischer Ästhetizismus und vitalistischer Sozialismus in gar nicht so verschiedenem Stil um Ausdruck ringen« (5). Den Anteil der Dichter Heym und Trakl an den beiden Traditionsströmen in genauer Interpretation zu zeigen, ist Absicht des Artikels. Kohlschmidt interpretiert – das ist fruchtbar – weitgehend von einer Analyse der Form her. Er zeigt dabei im einzelnen manche Ähnlichkeit mit Schneiders Buch über den bildhaften Ausdruck bei Heym, Stadler und Trakl, das ja im gleichen Jahr wie der Aufsatz (1954) erschienen ist und das Kohlschmidt nicht kannte. Keiner der beiden Dichter – so ist das Ergebnis Kohlschmidts – ist 'eigentlicher Expressionist' zu nennen trotz expressionistischer Stilmerkmale. Es gibt hier nur ein faktisches Vorstoßen in den Raum des Expressionismus, nicht ein bewußt programmatisches. Trakls Kunst kommt nach Kohlschmidt aus romantischer Wurzel, die Heyms aus naturalistischer und ihren Vorformen (118). Eine solche Formel ist verlockend, und sie hat manches für sich, aber sie ist in ihrer Reinlichkeit nicht unbedenklich und vermutlich ebenso falsch wie richtig. Als Prämisse für künftige Interpretationen kann sie mißlich sein. »Eine Art Brücke« zwischen den beiden verschiedenartigen Dichtern sieht der Verfasser in ihrer »zeitweise gemeinsamen Orientierung an Baudelaire und Rimbaud«; denn in der Dichtung dieser Franzosen vereinige sich ja – so meint er – »das romantische und naturalistische Element bereits« (118). Heym ist der modernere Dichter, der Dichter der »Weltangst«, mit »apokalyptischen« Zügen, Trakl der Dichter der »Ungesichertheit der eigenen Existenz inmitten einer vergehenden Welt, die noch voller Geschichte ist« (119). Auch diese Gegenüberstellung bedürfte wohl weiterer Diskussion. Gleichwohl gibt der Aufsatz sehr bedeutsame Aufschlüsse über Wesen und Wurzeln des Frühexpressionismus und ist auch für die Heym- und Trakl-Forschung hilfreich. – Auch Uhlig (a. a. O.) ist überzeugt – und solche Formulierungen kehren, wie man sieht, allenthalben

[64]) Georg Heym, Marathon. Nach den Handschriften des Dichters hrsg. u. erläutert von Karl Ludwig Schneider. Maximilian-Gesellschaft 1956.

[65]) Werner Kohlschmidt, Der deutsche Frühexpressionismus im Werke Georg Heyms und Georg Trakls. Orbis Litterarum 9, 1954, S. 3–17 u. 100–119.

wieder – »daß man Heym nicht gerecht wird, wenn man ihn nur als Expressionisten einordnet« (105). Seine Dichtung ist »persönliches Bekenntnis«, »visionäre Voraussage einer Epoche . . . die wir erlebt haben und noch erleben«. Wieso Heym deshalb »eher ein Dichter für unsere als für seine Zeit« ist – wie Uhlig meint –, warum gerade diese persönliche Eigenart ihn vom Expressionismus trennt, ist mir nicht deutlich. Ja, für Uhlig ist Heym »der am wenigsten Expressive unter den sogenannten Expressionisten, weil er besonders streng mit sich selbst ist und »um die eigene, ja um die jeweils einzig mögliche Formulierung zum Ausdruck« ringt (98). Solche Thesen sind natürlich anfechtbar. Unzulässig vereinfachend ist auch die Gegenüberstellung Heyms und Stadlers: Daß Heym Dunkel, Schrecken und Grausen beschwört, ist gewiß richtig; aber daß seine Dichtung als der »absolute Gegensatz zur zukunftsfrohen, hoffnungsvollen Lyrik der Weltbejahung von Ernst Stadler« gesehen wird, »der in der Technik, in den wachsenden Großstädten, in den allmählich aufkommenden neuen Lebensformen das Schöne, das Große, das Gewaltige sieht« (101), das läßt sich – mindestens in dieser outrierten Formulierung – keinesfalls halten. – Beiträge zu einem »Porträt« Heyms hat Horst Lange gegeben[66]). Sie sind als Ergänzung zum Bild des Menschen und Dichters dienlich. – Bei den Interpreten hat Heyms Gedicht 'Der Krieg' besondere Vorliebe gefunden. Zuerst hat es in der Berichtszeit Friedrich Leiner ausgelegt in dem Heft 'Interpretationen moderner Lyrik'[67]). Dieses nützliche Heft ist für den Gebrauch des Lehrers gedacht. Es ist von schulmethodischen Gesichtspunkten bestimmt und will »nicht mehr sein als Anregungen«. Vereinfachungen sind hier natürlich notwendig und erlaubt. Daß das Gedicht 'Der Krieg', damit es auf eine Seite paßt, einfach ohne Strophenabsetzungen gedruckt wird, ist allerdings kein belangloser Eingriff. Im übrigen bringt die Interpretation manche sorgfältige und aufschließende Einzelbeobachtung. – Später hat dann Johannes Pfeiffer das gleiche Gedicht betrachtet[68]), d. h. er hat es kräftig verrissen und als gänzlich mißglücktes Machwerk entlarven wollen. Er sucht nach »anschaulicher Überzeugungskraft« mit »redlich realisierendem Blick«. Das kann in der Weise, wie Pfeiffer es tut, natürlich nur zu negativen Ergebnissen führen; denn eine solche Anschaulichkeit im überlieferten Sinn ist ja eben hier nicht mehr gemeint. Daß er etwa die »Zipfelmützen« in der siebenten Strophe moniert, klingt fast wie ein Scherz; die bewußte Diskrepanz, das Gespenstische, das diese philiströsen Attribute hier annehmen, ist völlig mißverstanden. Man begreift den ausgezeichneten, feinsinnigen Kenner von Dichtung hier nicht. – In einer umfangreichen, vielleicht zu umfangreichen Abhandlung hat schließlich Fritz Martini das Gedicht interpretiert[69]). Er bemüht sich nach allen Seiten hin eben das Neue und Eigentümliche gegenüber der vorhergehenden Lyrik zu erfassen und zu umschreiben, was Pfeiffer mißlingt oder was er gar nicht versucht. Martini möchte dabei zu grundsätzlichen Einsichten in die Art der neuen Lyrik gelangen, ohne a priori den Begriff des expressionisti-

---

[66]) Horst Lange, Georg Heym. Bildnis eines Dichters. Akzente 1, 1954, S. 180–187.

[67]) Friedrich Leiner, Georg Heym 'Der Krieg'. In: Interpretationen moderner Lyrik. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main-Berlin-Bonn 1954, [2]1958, S. 40–47.

[68]) Johannes Pfeiffer, Georg Heym: Der Krieg. In: Wege zum Gedicht. Mit einer Einführung von Edgar Hederer. Hrsg. v. Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber. Verlag Schnell & Steiner, München u. Zürich 1956, S. 349–353; wieder abgedruckt in: Johannes Pfeiffer, Über das Dichterische und den Dichter. Beiträge zum Verständnis deutscher Dichtung. Richard Meiner Verlag, Hamburg 1956, S. 118–121.

[69]) Fritz Martini, Georg Heym 'Der Krieg'. In: Die deutsche Lyrik (siehe Anm. 61), S. 425–449.

schen Gedichts ins Spiel zu bringen und von ihm aus seine Überlegungen zu lenken. Instruktive Vergleiche mit Gedichten von Gryphius, Uhland und Liliencron vertiefen die Erkenntnis der Wandlung von »Existenzerfahrung« und Form in der Lyrik. – Das Gedicht 'Tod des Pierrots' hat Rupert Hirschenauer ausgelegt[70]). Aber seine schöne Deutung ist zu sehr von der Nachempfindung bestimmt, ist zu viel Paraphrase und Nachdichtung, sie bleibt bei allen guten Beobachtungen zu assoziativ, zu divinatorisch. – In der ganzen Literatur über Heym, wie auch in den allgemeinen Darstellungen zur expressionistischen Dichtung, kommt die Prosa Heyms, die keineswegs belanglos ist, viel zu kurz, ja oft wird sie gar nicht erwähnt. Es ist deshalb sehr willkommen, daß Fritz Martini ein Stück dieser Gattung interpretiert hat, nämlich 'Die Sektion'[71]). Auch hier holt er weit aus und sucht das Einzelne in umfassendere Zusammenhänge zu stellen. Dabei hat er gewichtige kritische Vorbehalte gegen die poetische Qualität der Novellen Heyms. Er ist der Überzeugung, daß Heym in seiner Prosa »im übertriebenen Willen, alles mit radikaler Ausdrücklichkeit zu verdeutlichen«, an der Aufgabe, »Symbole zu schaffen«, gescheitert ist (263 f.; vgl. auch 266). Diese Behauptung wird differenzierter begründet. Freilich schränkt die Interpretation selbst, die in Einzelheiten zu Auseinandersetzung und Widerspruch reizen könnte, diesen Tadel erheblich ein. Die geschichtliche Zuordnung der Erzählung an die »Übergangsstelle zwischen den Nachwirkungen des Jugendstils und dem Frühexpressionismus« (283) hat gerade nach der Lektüre von Martinis Interpretation viel Einleuchtendes für sich.

Kein Dichter des Expressionismus hat nach dem Krieg eine so breite, immer zunehmende Beachtung gefunden wie Georg Trakl. Kein Werk expressionistischer Dichtung hat so viel Untersuchungen, Interpretationsversuche, Diskussionen, Scharfsinn und Tiefsinn auf sich gezogen wie das Georg Trakls. Das hat verschiedene Ursachen, die noch nicht alle ganz deutlich sind. Einmal erscheint Trakl mehr und mehr als ein wirklicher Dichter von sehr hohen Graden. Zudem haben manche Interpreten heute einen starken Hang zu »apokrypher« und »hermetischer« Dichtung. Leider sind das nicht nur die besten; denn die dunkle Dichtung gibt auch nebulosen Wirrköpfen die Chance, geistreich und abgründig zu raunen, ohne von jedermann gleich widerlegt zu werden, wobei es ja an andächtiger Gemeinde nie fehlt. Früher las man unter poetischen Mystagogen Rilkes »Duineser«, wie es zu heißen pflegte, heute sind es häufig Trakls Gedichte. Aber auch sehr kluge und klare Köpfe haben sich Trakl und seinem Werk zugewandt, viele nicht zuletzt deshalb, weil sie in seiner Dichtung eindringlicher als irgendwo sonst ein Symbol für die geistige, die »existentielle« Situation des Menschen der Moderne zu erblicken glauben. – Eine gründliche und vollständige Trakl-Bibliographie von Walter Ritzer erspart dem Trakl-Forscher heute manche mühselige Arbeit. Sie ist erschienen in den von Ignaz Zangerle herausgegebenen 'Trakl-Studien' als III. Band[72]). Der bedeutendste Teil ist die »subjektive Bibliographie« mit genauer Aufzeichnung der Erstdrucke (in Zeitungen, Zeitschriften, Anthologien) und der Bücher sowie aller späteren Drucke. Es folgen Vertonungen und Übersetzungen. Unter dem Titel 'Kritik' gibt Ritzer die »objektive Bibliographie« in

[70]) Rupert Hirschenauer, Georg Heym 'Tod des Pierrots'. In: Interpretationen moderner Lyrik (siehe Anm. 67), S. 48–59.

[71]) Fritz Martini, Georg Heym, Die Sektion. In: Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1954, [2]1956, S. 258–286.

[72]) Walter Ritzer, Trakl-Bibliographie. Trakl-Studien. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Bd. III. Otto Müller Verlag, Salzburg 1956.

chronologischer Folge innerhalb der nach verschiedenen Gesichtspunkten aufgeteilten Gruppen. Dankenswert ist, daß bei maschinenschriftlichen Dissertationen eine kurze Gliederung angegeben ist, so daß man eine ungefähre Vorstellung von Inhalt und Aufbau bekommt. Auch bei einzelnen Büchern und Aufsätzen, aus deren Titel nicht hinreichend deutlich hervorgeht, wovon sie handeln, sind kurze Notizen angefügt. Eine Liste der bekanntgewordenen Bilder Trakls und seiner Umgebung, ein gründliches Werkregister, ein Zeitungs- und Zeitschriftenverzeichnis sowie ein Personenverzeichnis vervollständigen das Buch. Man hat die Anlage der Bibliographie gelegentlich kritisiert. Das ist ein weites Feld, auf das ich mich nicht begeben kann. Mit welchem Recht aber auch immer man manches anders wünschen könnte – man darf für die Hilfe dieses bedeutenden Buches höchst dankbar sein. – Eine brauchbare Trakl-Ausgabe gibt es leider noch nicht. Die Schwächen der dreibändigen Edition des Otto Müller-Verlages und der einbändigen des Verlages der 'Arche', die vergriffen ist, sind bekannt. In der letzten Auflage des Bandes der 'Dichtungen' aus der Salzburger Ausgabe hat sich, von Kleinigkeiten abgesehen, im Prinzip nichts geändert. Im Jahre 1954 hat Ludwig Ficker, der treue Freund des Dichters, als kompetenter Kritiker das Wort ergriffen, um die Methode des Herausgebers der Salzburger Ausgabe, Wolfgang Schneditz, insbesondere beim Zusammenstellen des Bandes 'Nachlaß und Biographie' ins rechte Licht zu rücken [73]). Eine kritische Ausgabe ist also ein ganz dringendes Desiderat. Walther Killy bereitet eine solche vor. – Die dreizehn Federzeichnungen Alfred Kubins zu den Prosadichtungen Trakls hat der Otto Müller-Verlag (Salzburg) in einer schönen Einzelausgabe in Originalgröße zusammen mit den Texten gedruckt [74]). Otto Mauer hat eine Einführung dazu geschrieben unter der Überschrift 'Alfred Kubins Traklsche Verwandlung'. Besser wäre, wenn mindestens auch ein paar sachlich kommentierende Hinweise zu finden wären. – Mehr als bei vielen anderen Dichtern hat bei Trakl auch das persönliche Schicksal, das Rätsel seiner Persönlichkeit, die Teilnahme, oftmals die Wißbegierde, ja gelegentlich die indiskrete Neugier angezogen. Mit nobler Behutsamkeit und glaubwürdiger Sachlichkeit versucht Theodor Spoerri in einer »psychiatrisch-anthropographischen Untersuchung« 'Strukturen in Persönlichlichkeit und Werk' Georg Trakls zu erkennen [75]). Es geht ihm dabei um den ganzen Menschen; nicht um eine bloße Pathographie, wohl aber um eine Untersuchung vom psychiatrischen Standpunkt aus. Es ist eine legitime Methode, wenn der Verfasser zunächst in quellennaher Betrachtung Persönlichkeit und Werk Trakls unter verschiedenen Gesichtspunkten anschaut, »ohne durch eine vorzeitige psychiatrisch-diagnostische Benennung und Beurteilung das Blickfeld zu verengen und ein nur einseitiges Bild zu erzielen, das lediglich in einer Ebene Gültigkeit hat und die Vielfalt der anderen Erscheinungsformen vernachlässigt« (88). Das Ergebnis ist, daß »bei Trakl das Vorliegen einer Schizophrenie nur als wahrscheinlich, nicht aber als erwiesen angesehen werden kann« (108). Aus allen Phänomenen, die greifbar sind, ergibt sich doch kein »lebendig plastisches Bild seines Wesens« (109). So gründlich, sauber und ehrfürchtig das ganze Buch auch

[73]) Ludwig von Ficker, Frühlicht über den Gräbern. (III. Das Vermächtnis Georg Trakls.) Der Brenner, 18. Folge 1954, S. 248–269.

[74]) Georg Trakl, Alfred Kubin, Offenbarung und Untergang. Die Prosadichtungen von Georg Trakl. Mit 13 Federzeichnungen von Alfred Kubin. Otto Müller Verlag, Salzburg 1947.

[75]) Theodor Spoerri, Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung. Mit 4 Tafeln. Francke Verlag, Bern 1954.

anmutet – man fragt sich am Ende, was mit seinen Ergebnissen im Ernst gewonnen ist. Für Trakl und die Literaturwissenschaft eigentlich nicht viel, was sie unbedingt wissen muß; vielleicht für die Psychiatrie und Anthropographie. Das aber kann ich nicht beurteilen. – Eine Reihe von Aufsätzen und Büchern sind einer allgemeinen Charakteristik des Dichters Trakl und seines Werkes gewidmet. Walther Killy fragt in einem Essay[76]) im Anschluß an Rilkes berühmte Worte über Trakl, »ob die Bedingungen dieser Gedichte wirklich einzige waren, oder ob sie in einen größeren Zusammenhang gehören, der als geschichtliches Bild sich abzuzeichnen beginnt und vielleicht Rilke selbst und andere einschließt« (192). An Hand von klug ausgewählten Zitaten stellt Killy kurz Trakls Welt- und Menschenbild dar. Gut, was über Trakls Religiosität gesagt wird. Killy kommt zu dem Schluß, daß Trakls persönlicher Weg, seine persönliche Vision, seine persönliche Schuld in gewisser Weise repräsentativ sind für ihre Zeit. Das wird erhärtet durch einige prägnante Hinweise auf wesentliche Stilzüge Trakls, die zugleich – grundsätzlich – Charakteristika moderner Dichtung, wenigstens moderner Dichtung »von Rang« sind (203). Dabei stellt der Autor diese Stilzüge nicht nur fest, sondern er versucht zugleich, sie in ihrer wesentlichen Bedeutung zu verstehen. – Ein Artikel von Georgette Epiney-Burgard in den 'Etudes Germaniques' trägt mit einigen allgemeinen Bemerkungen zum Verständnis Trakls bei, ohne wohl Neuigkeiten bieten zu wollen[77]). – Eine umfassende Ausdeutung von Trakls Welt- und Menschenbild will das Buch von Alfred Focke 'Georg Trakl. Liebe und Tod' versuchen[78]). Dabei hat der Verfasser aber zugleich ein sehr grundsätzliches Anliegen. Es geht ihm um den religiösen Grund, den religiösen Gehalt von Dichtung, um Dichtung als »natürliche Offenbarung«, wie er Winklhofer zitiert (7), nicht um Kunst als Kunst, um l'art pour l'art (9). Er will den Dichter befragen, wie weit er die Wahrheit verkündet; denn das ist, wenn er ein wirklicher Dichter ist, seine Aufgabe. Focke pflichtet Boileaus Satz bei: »Rien n'est beau que le vrai« (11). Man mag angesichts dieser mit großer Ausführlichkeit im Vorwort ausgebreiteten Erwägungen freilich gleich fragen: Falls es richtig ist, daß Dichtung natürliche Offenbarung ist, wenn Boileaus Satz stimmt, warum dann die Angst vor dem rechtverstandenen l'art pour l'art? Dann ist zunächst einmal die Qualitätsfrage, d. h. die Stimmigkeit der Struktur, alles andere als gleichgültig. Dann ist es jedenfalls nicht nötig, mit aller Gewalt christliche Themen und Motive im positiven Sinn und die Erfüllung christlicher Verkündigung einer Dichtung interpretierend zu entreißen, um sie zu »retten«. Diesem Ziel aber gilt eben die große Anstrengung des Autors. Was dabei herauskommt, scheint mir die verfälschende Simplifizierung einer Methode 'christlicher Deutung'. Trakls Dichtung wird, getreu dem mißverständlichen Wort Gertrud von Le Forts, auf das Focke sich zu Anfang beruft, an »ihrem Verhältnis zum christlichen Dogma« gemessen und, wo es eben geht und auch da, wo es eigentlich nicht geht, dem Dogma adaptiert. Das geschieht außerdem auf dem falschen Wege einseitiger begrifflicher Identifizierungsversuche der Bilder und Bildordnungen in den Traklschen Gedichten, die sich, grundsätzlich, so nicht entschlüsseln lassen, weil sie nicht verschlüsseltes und in Bilder umgesetztes systematisches Denken in Begriffen sind. Dies zu

[76]) Walther Killy, Georg Trakl. Die Sammlung 7, 1952, S. 192–204.

[77]) Georgette Epiney-Burgard, Georg Trakl ou la métamorphose du mal. Etudes Germaniques 7, 1952, S. 265–269.

[78]) Alfred Focke, Georg Trakl. Liebe und Tod. Buchreihe Wissenschaft und Weltbild. Verlag Herold, Wien-München 1955. Vgl. auch Alfred Focke, Georg Trakl. Stimmen der Zeit 152, 1953, S. 35–46.

erkennen heißt nicht, einem »Ästhetizismus« huldigen, dem der »Inhalt« gleichgültig ist, wohl aber einsehen, daß der »Inhalt« oder »Gehalt« der Dichtung auch auf anderen Wegen erfahren wird als in der begrifflichen Aussage und Mitteilung, z. B. als in einem theologischen oder philosophischen Traktat – warum sollte sich sonst ein Dichter die wunderliche Anstrengung machen, seine Erfahrungen in ein Gedicht hineinzugeheimnissen? Mit dem Verfahren Fockes ist für eine Literaturwissenschaft aus christlichem Geist nichts gewonnen, vielmehr beruht dieses Verfahren auf einem Mißverständnis ihrer Aufgabe. Literaturwissenschaft ist in keinem Fall christliche oder katholische Theologie, und diese Theologie ist auch nicht ihr methodischer Ausgangspunkt. Focke tut vielfach das, was er auf Seite 101 verwirft: er »lenkt« die »Wirkung« der Texte dorthin, »wo sie der Autor haben will«, d. h. er ordnet die christlichen Motive und Symbole, die Erfahrungen von Schuld und Erlösungssehnsucht, die freilich in der Dichtung Trakls alles andere als nebensächlich sind, so wie er es sich in seiner sicher echten Liebe zu dem Dichter wünscht: daß sie auch in der Dichtung einen im Sinne christlicher Verkündigung eindeutigen Weg durch Schuld und Zweifel und Leid zu Glauben und Erlösung ergeben. Indessen die Grundformel von »Offenbarung im Untergang«, an der die ganze Interpretation Fockes zu einem wesentlichen Teil hängt, ist höchst anfechtbar, wenn sie auch in sich viel Einleuchtendes haben mag. Die Spekulationen von »Abendland«, »Abend-Land«, »Heiland«, »Heil-Land«, »Abendmahl«, »Abend-Mahl«, von »Eva – Fremdlingin – Mönchin – Maria«, die Identifizierung von Helian mit Christus – all das ist in dieser Form wenigstens unhaltbar. Immer wieder spekuliert und theologisiert Focke über das schlicht Gegebene hinaus. Das ist oft ein Assoziieren und Analogisieren, in denen alles sich mit allem verknüpfen läßt. Da werden Zitate aus anderem Zusammenhang genommen als Stütze der eigenen Deutung, zuweilen ohne daß lange nach dem Kontext gefragt wird. Daß es so etwas wie unantastbare Strukturen gibt, die ihrerseits eine verbindliche Aussagefunktion haben, nimmt der Verfasser kaum zur Kenntnis. Auch Heidegger wird schließlich im Sinne des Christlichen uminterpretiert. So kann wohl doch das »compelle intrare« nicht zu verstehen sein, von wieviel Ernst und verehrender Hingabe an das Werk des Dichters das Buch auch bestimmt sein mag. – Im Prinzip ähnliche Ambitionen wie Focke hat Eduard Lachmann in seinem Buch 'Kreuz und Abend' [78]). Freilich geht es ihm nicht um systematische Einsichten, sondern um einen »Trakl-Kommentar«, eine reihende Ausdeutung aller seiner Gedichte, ein Nachschlagewerk, das man benutzen kann, wenn sich bei der Lektüre der Gedichte Trakls »das Bedürfnis nach einer Erklärung« »meldet« (13). Die Reihenfolge der Erklärungen ist »von pädagogischen Erwägungen bestimmt« (14). Der Autor gibt manchen Einzelhinweis, den man dankbar zur Kenntnis nimmt. Aber wo der »Kommentar« in Auslegung der Gedichte übergeht, gibt es schwerwiegende Bedenken, die nicht verschwiegen werden dürfen. Denn Interpretation heißt auch bei Lachmann Reduktion der Traklschen Chiffren auf bekannte Zusammenhänge der Gedanken oder der Erfahrung, Suche nach entschlüsselbaren inhaltlichen Aussagen; und dies vornehmlich in bestimmter Richtung: Das Buch Fockes zeigt immerhin, wenn nicht eben philologisches, so doch strenges theologisches

[78]) Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Trakl-Studien Bd. I. Otto Müller Verlag, Salzburg 1954. Das Buch ist mehrfach besprochen worden. Ich nenne nur die Rezensionen von Astrid Claes. DLZ 1955, Sp. 657–663, von Josef Strelka, Euph. 49, 1955, S. 491–494, und von Albrecht Schöne, ZfdPh 76, 1957, S. 437–440.

Niveau. Bei Lachmann ist diese Strenge häufig verharmlost zu Assoziationen eines – freilich ehrwürdigen – religiösen Brauchtums oder zu 'populartheologischen' Aperçus, ja zuweilen zu privaten Empfindungen. Wenn es Fockes Bestreben ist, Trakls Dichtung ins christliche Dogma zu retten, so fühlt Lachmann sich erst wohl, wenn er sie außerdem heimgeführt hat in die Wärme und Atmosphäre einer spezifischen Ausprägung katholischer Frömmigkeit. Er ist immer froh, wenn eine Glocke vorkommt oder eine Kirche, ein Kloster vielleicht sogar, wenn das Wort »hären« erscheint, wenn irgendein Attribut zu finden ist, das sich in den Zusammenhang vertrauter frommer Situationen bringen läßt. Und dabei tut Lachmann seiner Phantasie keinen Zwang an. Er nimmt den enthaltsamen Worten Trakls mit sanfter Gewalt das »Befremdende« (212) und schmückt sie aus zu einer tröstlichen Wirklichkeit, die er dem Dichter gönnen möchte. Das ist gut gemeint, aber es kann auch kein katholischer Literarhistoriker, der bei der Sache bleibt, gutheißen; denn das Wort des Dichters ist vielfach von Lachmanns Divinationen auch da gründlich bereichert, wo sie gewisse Stimmungswerte einigermaßen zutreffend illustrieren mögen. In Trakls »Brot- und Weingedichten« leuchtet das »Geheimnis der Eucharistie wie eine Monstranz« auf (27). Bei dem Abschnitt über das Gedicht 'Geistliches Lied' heißt es: »... wenn man nach der Melodie des geistlichen Liedes fragen sollte, so wäre an Haydn zu denken, dem im Herzen immer heiter zu Mute war, wenn er Gott zu Ehren seine Noten setzte« (29). Zur zweiten Strophe erschaut Lachmann: »In der Nähe eine Kirche, vielleicht gehört das Gebäude zu einer klösterlichen Niederlassung. In der Kirche wird unter Orgelklang eine Nachmittagsandacht mit Segen gehalten (Brot und Wein)« (30). Die »Astern« im Gedicht 'Entlang' werden »Allerseelenblumen« (54). »Silbern flimmern müde Lider / Durch die Blumen an den Fenstern« heißt es am Schluß des Gedichts 'Die schöne Stadt'; das kann nur ein »Madonnengesicht oder das Antlitz einer Heiligen« sein (70). In der ersten Strophe von 'Ruh und Schweigen' stehen die Verse: »Ein Fischer zog / In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.« Für Lachmann weist das »härene Netz« »auf Büßerhaltung hin«; denn »ein Eremit trägt ein härenes Gewand« (193). Und so geht es in dem ganzen Buch; man könnte beliebig fortfahren. Aber auch abgesehen von der Sphäre des Religiösen sind die Erklärungen oft von verblüffender Schlichtheit, etwa nach dem Schema des Kommentars zu dem Vers: »Umfängt den Tönenden mit purpurnen Armen sein Stern« ('Hohenburg'): »Es sind nicht die Arme eines Sterns; denn ein Stern hat keine Arme. Das Wort 'Sein Stern' ist kein Bild, sondern ein Pseudonym für Christus« (62). Nicht gehaltvoller sind die Bemerkungen zur Form. Was fängt man etwa an mit der Feststellung zu 'Sommersneige': »Zur Form: Vier vierzeilige, ungereimte Strophen und eine Schlußzeile« (203)? Philologisch ist zudem vieles nicht sehr genau. Die Wiedergabe der ersten Fassung des Gedichtes 'Passion', die dem 'Brenner' entnommen ist, ist voller Abschreibefehler und in willkürlichen Versgruppen gedruckt. Auch die erste Fassung von 'Abendland' ist nicht korrekt. Die Transkription der Prosadichtungen in Verse ist ganz unzulässig. Die Dichtungen bleiben dabei, auch ihrer Aussage nach, nicht mehr dieselben. Das Werk Lachmanns dient weder dem Ansehen der Philologie noch der Theologie. – Ähnliche Tendenzen der Deutung wie Lachmanns Buch zeigt sein kurzer Aufsatz in der 'Deutschen Rundschau' [80]). – Wie sachlich sich von prinzipiell gleicher theologischer Position her und bei gleicher religiöser Grundüberzeugung interpretieren läßt, zeigt die erfreuliche und intelligente Arbeit von

[80]) Eduard Lachmann, Georg Trakl. Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 947–950.

Klaus Simon: 'Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen' [81]). Sie soll eine »begrenzte Vorarbeit« für eine »umfassende Monographie« sein (7). Der Verfasser beginnt mit einer Analyse dessen, was er »Bildordnung« nennt. Er zeigt, wie und nach welchen Gesichtspunkten »die Dinge« im Gedicht Trakls einander zugeordnet sind, wie Trakl, in unterschiedlichem Maße, über das Empirische hinausgeht und Realitätsstücke frei und abstrakt komponiert, wie durch das »Dekorative« hindurch, als das die Bildordnung Trakls zuweilen erscheinen könnte, doch »eine ontisch verpflichtende Ordnung angesprochen« ist (20). Das zweite Kapitel will »den Traum als eine wesentliche Determinante« von Trakls Gedichten ausweisen. Dabei sind »Traum« und »Träumen« wohl zu unterscheiden. Beides ist in seiner strukturbildenden Funktion spürbar. In der »Diskrepanz zwischen Tat und Traum« erblickt Simon die »tiefere Wurzel der Schwermut«, eine Problematik, die »ein durchgängig österreichisches Thema« ist (36). Eine Erörterung der »Perspektive« will sodann nachweisen, daß die Bilder in ihrer spezifischen Zusammenordnung den Blick »in den Bereich hinter den Erscheinungen weiterleiten« (70). Die Theorie der Perspektive, die hier zugrunde gelegt wird, ist freilich nur stellenweise einleuchtend. Ihr Begriff bleibt schillernd; er wird nicht klar aus den Beispielen interpretiert. Der zweite Teil des Buches soll »die Umsetzung des chaotischen Erlebens in den Kosmos der Sprache und die Gestalt Trakls als eine orphische . . . sichtbar . . . machen« (56). Es geht dabei zuerst um eine »Erhellung der Metaphorik Trakls« (71), die zum großen Teil überzeugend gedeutet wird. Ebenso leuchtet die Analyse der Todesauffassung Trakls im Vergleich mit derjenigen Rilkes ein. Das christliche Element bei Trakl interpretiert Simon mit behutsamer Sachlichkeit und durchaus von den Phänomenen her. »Sprachmagie und seinsgerechte Aussagen stehen bei Trakl so dicht nebeneinander«, daß man sie »aufeinander beziehen und gegenseitig zu erklären versuchen muß« (110). Und Simon stellt die erwägenswerte Frage: »Sollte es nicht vielmehr möglich sein, die Aufhebung der Todesschrecken in der Schönheit der Verse gerade als eine Hoffnung zu interpretieren, die nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch-religiös sich kundgeben kann?« (110) Doch stehen orphische und – in eingeschränktem Sinn – christliche Auffassung des Todes im Werk Trakls nebeneinander. »Ihre Verbindung ist logisch nicht möglich« (115, 120). Zwischen diesen beiden Welten steht als dritte die Welt der Idylle, die »geistliche Welt«, in der – in seltenen Augenblicken – der magische wie auch der »christliche« Tod »ausgeklammert zu sein scheinen« (121). Dabei, so führt das Schlußkapitel aus, hat letztlich nicht eins vor dem anderen ein entscheidendes Übergewicht, vielmehr gehen »Christus und Orpheus . . . in seiner Gestalt eine Wesensidentifikation ein, wie sie in dieser bruchlosen Weise im Raum des Ästhetischen nur ganz selten vollzogen wird. Der Ort der Identifikation ist das Leid« (152). Die »Einheit von Ästhetischem und Ethischem«, die sich so dokumentiert, ist, so meint Simon, ein »Kennzeichen der österreichischen Dichtung« (154). Das Buch, dessen differenzierte Darstellung mit diesen paar Anmerkungen nicht vergegenwärtigt werden kann, ist für die Trakl-Forschung von großem Gewinn. Bedenken im einzelnen treten davor zurück: Methodisch muß man gelegentlich Einwände machen: »Theoretische Ermittlungen auf die Beispiele der Traklschen Lyrik zu übertragen« (43), ist wohl nicht die ganz legitime Reihenfolge philologischer Untersuchung, aber sie kommt hier gelegentlich vor. Zuweilen verliert sich der Verfasser auch

[81]) Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Trakl-Studien Bd. II. Otto Müller Verlag, Salzburg 1955.

in Dunkelheiten der Formulierung, die nicht mehr genau identifizierbar sind. Die Rimbaud-Zitate hätten der Übersetzung von Ammer entnommen werden sollen, die Trakl benutzt hat. – Auch Lachmann in seinem Buch hat versäumt, auf diese Übersetzung Bezug zu nehmen. In einer Marginalie über 'Trakl und Rimbaud', in der er Rimbauds 'Le Mal' und Trakls 'Menschheit' vergleicht, hat er es nachgeholt [82]). – Von einem anderen Gesichtspunkt her versucht Hansjakob Kaufmann das Wesen von Trakls Wirklichkeitserfahrung zu erfassen. Seine Arbeit, eine im Druck erschienene Dissertation, heißt 'Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl' [83]). Er geht aus vom Lebensgefühl des 20. Jahrhunderts, das seine längere Vorgeschichte hat. Mensch und Wirklichkeit sind gefährdet, »der Mensch durch ein Fallen, die Wirklichkeit durch Entgleiten« (2). Trakl ist nach des Verfassers Meinung ein besonders prägnantes Beispiel für diese Erfahrung. Kaufmann versucht sie aufzudecken in der »Motivik und Wortwahl« Trakls und in der Struktur seiner Sprache. Seine Untersuchungen, die freilich zuweilen ein wenig schematisch sind, führen ihn zu der Überzeugung, daß Trakls Weg zum vollendeten Nichts, zur Selbstaufgabe, zum »restlosen und kompromißlosen Chaos« führt (76). Vom Expressionismus trennt Trakl – so meint der Verfasser – die Passivität, in der er die Übermacht der Zerstörung und des Chaos erleidet und das Unvermögen, einen, wenn auch nur scheinbaren, Sinn zu finden. Mehr als der Expressionismus ist Trakl darin, daß er im kompromißlosen Scheitern die Möglichkeit »neuer menschlicher Existenz« eröffnet (82 f.). Was Simon differenzierter erarbeitet und formuliert, steht hier gröber, aber im Prinzip ähnlich: »Im Kampf zwischen der übermächtigen eigenen Not und der konventionellen Sprache entsteht bei ihm eine neue Innerlichkeit, eine neue und echteste Möglichkeit lyrischer Existenz« (83). Die »Sinnmöglichkeit«, die darin liegt, mußte Trakl selbst verborgen bleiben, weil eben das vollkommene Scheitern die Voraussetzung dazu ist. Freilich auch diese These erfaßt nicht den ganzen Trakl, sondern eine Seite seiner Existenz. – Daß eine Reihe von Bildern in der Dichtung Trakls eine tiefenpsychologische Deutung nahelegt, hat man öfters bemerkt. Heinrich Goldmann hat in einer Doktorarbeit, die unter dem Titel 'Katabasis' erschienen ist, eine 'tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls' vorgelegt [84]). In einer Einleitung setzt sich Goldmann mit Heideggers Trakl-Interpretation auseinander, nicht ganz so »brillant«, wie es der Waschzettel lockend ankündigt. (Man kann, nebenbei bemerkt, Heideggers Sprache nicht tadeln, wenn man sich selbst so mißratene Scherze erlaubt, zu sagen: »Anderseits sind Kreuz, Brot und Wein kein Pappenstiel« [11].) Von der Methode Jungs aus betrachtet Goldmann Farben, Gestalten, Gegenstände und Vorgänge in Trakls Dichtung und erwägt, wie weit sie tiefenpsychologisch zu begreifen sind. Dabei geht es im einzelnen in der Freude des Entdeckens nicht ganz ohne Zwang ab. Eine Entwicklung in der Häufigkeit der verschiedenen Farben innerhalb der 'Dichtungen' zu konstatieren, eine »Kurve« festzustellen (29), ist nicht stichhaltig, weil die 'Dichtungen' nicht durchweg chronologisch angeordnet sind. Doch auch sonst sind manche Bezüge bei genauer Interpretation der ganzen Gedichte nicht so eindeutig, wie der Verfasser sie annimmt. Manche Assoziation will nicht einleuchten. Drei Interpretationen ganzer Gedichte, als eine »Art Gegenprobe« (187) auf die Richtigkeit und Brauchbar-

[82]) Eduard Lachmann, Trakl und Rimbaud. Stimmen der Zeit 159, 1956/57, S. 70–72.

[83]) Hansjakob Kaufmann, Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl. Diss. Bern 1955. Akadem. Buchgenossenschaft, Zürich 1956.

[84]) Heinrich Goldmann, Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Trakl-Studien Bd. IV. Otto Müller Verlag, Salzburg 1957.

keit der Methode und der Einzelerkenntnisse macht die Fruchtbarkeit der Fragestellung durchaus evident. Aber es wird auch deutlich, daß sie nur eine Schicht der Dichtung ergreift, daß sie im Hinblick auf die Interpretation des Kunstwerks von propädeutischer, freilich sehr hilfreicher und aufschließender Funktion sein kann. Die Ausdeutung der Bilder und Symbole, der Symbol- und Bildkomplexe, der symbolischen Situationen und Geschehnisse der Dichtung durch entsprechende Symbole der 'Tiefenpsyche', die ihre 'feste' Bedeutung haben oder besser: denen die Tiefenpsychologie eine solche zuschreibt, kann – in behutsamer Anwendung – eine erkenntnisfördernde Spiegelung sein. Mehr aber nicht. Die Interpretation der Dichtung ist damit nicht erledigt. Das nimmt der Verfasser wohl auch nicht an. Darüber würde man etwas ausführlichere und genauere Bemerkungen wünschen, als sie Goldmann im Kapitel über die 'Methode' macht (vgl. 25). Im übrigen bestätigen die Ergebnisse Goldmanns aus ihrem Blickwinkel und in den eben angedeuteten Grenzen manche Einsicht der neueren Trakl-Interpretation. – Auch in Belgien ist ein kleines Trakl-Buch erschienen. Es ist von Adriaan de Roover und nennt sich bescheiden: 'Notities bij het Werk van Georg Trakl' [85]). Das ist eine allgemeininformierende Schrift über Leben und Werke Trakls. De Roover hält es für falsch, Trakl dem Expressionismus zuzuordnen. Seine Geistesgenossen seien vielmehr George, Rilke und Hofmannsthal. Sein Problem sei das »Dekadenz-Problem« gewesen, und nach der Art, wie er es gestaltet habe, sei er zum Symbolismus, zur Neuromantik zu rechnen. Das wird sich in verschiedensten Hinsichten kaum halten lassen. Auf die einfache Formel vom Dekadenz-Problem läßt sich Trakl zudem keineswegs festlegen, ebensowenig auf den Namen des »poète maudit« (31, 34) [86]). – »Wesenszüge« der Lyrik Trakls will H. W. Nieschmidt in einem kurzen Aufsatz der Zeitschrift 'Wirkendes Wort' geben [87]). Da ist manches Bekannte und auch weniger Beachtete schön formuliert. Der letzte Abschnitt über die »entscheidenden Elemente« der »sinngeprägten Kunstform« erheischt Widerspruch. Die Vorstellung von den »freien, flutenden Rhythmen«, die das »seelische Erleben des Dichters« »ungehemmt spiegeln« (89), ist allzu vage und divinatorisch. Eine Tübinger Dissertation von Ludwig Dietz über 'Die eigenrhythmischen Verse Georg Trakls' (1957, Masch.schr.) hat gezeigt, daß die Annahme »freier Rhythmen« im genauen Sinn, wie meist, wo der Terminus angewandt wird, so auch für Trakls Verse falsch ist, daß sich vielmehr sehr wohl »Gesetze« in diesen Rhythmen erkennen und definieren lassen. Wie sollte sonst noch von Versen die Rede sein? Daß von einer »bewußten kompositorischen Fügung« bei einem »sprachlichen Kunstwerk Trakls kaum die Rede« sein könne – wie Nieschmidt meint (89) –, daß den Gedichten vielmehr ein »natürlicher Wuchs« eigne, ist höchst irreführend. Schon die Umarbeitungen und die literarischen Anregungen, die Trakl aufnimmt, sprechen dagegen, aber vieles Gewichtige noch, das eine Analyse dieser Form selbst zeigt. – Es ist eine schwierige Frage, ob es, von der groben

[85]) Adriaan de Roover, Notities bij het Werk van Georg Trakl. Met bibliografie, samengesteld door Piet Tommissen. Katholieke Vlaamse Hogeschooluitbreiding. Jaargang XLIX, Nr. 4, Verhandeling 441. Uitgeversmij. N. V. Standaard-Boekhandel, Antwerpen-Brüssel-Gent-Leuven 1955. – Vgl. auch: Ders., Over het poëtische material van Georg Trakl. De Tafelronde 2, 1954, S. 187–196.

[86]) Die Bibliographie ist unvollständig und ungenau. Z. B. moniert der Verfasser am Aufsatz von Kohlschmidt (Orbis Litt. a. a. O.), daß entgegen dem Titel Trakl nicht behandelt sei. Er hat nur den halben Aufsatz bemerkt. Der zweite Teil (S. 100–119), der sich mit Trakl befaßt, ist nicht genannt.

[87]) H. W. Nieschmidt, Georg Trakl. Wesenszüge seiner Lyrik. Wirk. Wort 4, 1953/54, S. 83–91.

Gegenüberstellung der Jugenddichtungen und der reiferen Gedichte abgesehen, im Werk Trakls Entwicklungsstufen gibt, wie sie anzusetzen und wie sie gekennzeichnet sind. Diesem Problem ist ein beachtenswerter Aufsatz von Kurt Wölfel im 'Euphorion' gewidmet [88]). Der Verfasser unterscheidet im großen drei Stufen, innerhalb derer sich wieder bestimmte Entwicklungstendenzen und -grade erkennen lassen: Die Jugenddichtungen, die Dichtungen von 1909 bis Ende 1912/Anfang 1913 und schließlich die Gedichte von Anfang 1913 bis zum Tode Trakls. Dabei konstatiert er nicht schematisch allgemeine Merkmale dieser Phasen und läßt sich nicht zu schönen Vereinfachungen verführen, vielmehr differenziert er genau, ohne sich in Quisquilien zu verlieren. Er greift die wesentlichen Phänomen der Wandlung mit Unterscheidungsvermögen heraus. In der dritten Stufe nimmt er einzelne Gruppen von Gedichten aus, die nur bedingt deren Typus repräsentieren, und zeigt ihre eigenen Züge in einem besonderen Schlußabschnitt. Was über das Verhältnis von Ich und Welt, die Art, Zuordnung und Funktion der Bilder, Tönung und Atmosphäre des »Wirklichkeitsbildes«, »Spiritualisierung der im Gedicht sich darstellenden Welt« (62), über Zeiterfahrung und -gestaltung, was vom »Chiffrencharakter des ... Wortes« (74), von der metrischen Gestalt der Gedichte auf den verschiedenen Stufen gesagt wird, das ist nicht alles neu, aber das Bekannte und das Neue wird in der neuen Ordnung einer zeitlichen Entwicklungsfolge gesehen. Wölfels Vorschläge werden in künftigen Trakl-Monographien notwendig erwogen werden müssen. – Gegenüber der bisher ausgebreiteten Trakl-Literatur bedeuten andere allgemeine Arbeiten zu seiner Dichtung wenig Neues. Ich nenne zur Ergänzung nur noch einige Aufsätze: Benno Schubert [89]) gibt Bemerkungen zu Wesen und Funktion der Bilder, die er als »Gestalt gewordene zeichenhafte Inbilder« bezeichnet (189). Manches mag ein wenig zu tiefsinnig sein: »Die Bilder sind fremd und verschlossen – heißt es z. B. –, aber sie weisen auf Verschwiegenes und werden so wiederum vertraut« (189). Wieso sie da wieder vertraut werden, verstehe ich nicht. – Ein Aufsatz von Kurt Gerlach über 'Georg Trakl, den Dichter der Seele' [90]), scheint mir eine zu harmonistische Deutung Trakls zu sein. – Und der Abschnitt im 'Expressionismus-Band' (a. a. O.) über den Dichter enthält, wie das auf gut neun Seiten, in die noch zehn größere Zitate meist ganzer Gedichte eingestreut sind, nicht anders sein kann, lediglich einige Hinweise auf Wesenszüge des Dichters. – Eine kurze Notiz zum vierzigjährigen Todestag Trakls gibt Alexander Lernet-Holenia in der 'Neuen Schweizer Rundschau' [91]). – Zum Erscheinen der achtzehnten und letzten Folge des 'Brenner' hat Eric A. Peschler einen Gedenk-Aufsatz über die Beziehungen Trakls zum Brenner-Kreis veröffentlicht [92]). – Genannt sei schließlich ein Artikel von Michael Guttenbrunner in der 'Deutschen Rundschau', den man indessen nicht unbedingt gelesen haben muß [93]).

Trakls Dichtung, die oft so dunkel und schwer zu begreifen ist, scheint mehr als irgendeine der Interpretation zu bedürfen. So sind in der Berichtszeit viele

[88]) Kurt Wölfel, Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls. Euph. 52, 1958, S. 50–81.
[89]) Benno Schubert, Verlorene Zeichen. Versuch über Georg Trakl. Akzente 2, 1955, S. 184–191.
[90]) Kurt Gerlach, Georg Trakl, der Dichter der Seele. Die Pädagogische Provinz 2, 1955, S. 57–68.
[91]) Alexander Lernet-Holenia, Georg Trakl. Neue Schweizer Rundschau 22, 1955. S. 568–569.
[92]) Eric A. Peschler, Georg Trakl und der Brennerkreis. Die Sammlung 8, 1953, S. 457–460.
[93]) Michael Guttenbrunner, Georg Trakl. Deutsche Rundschau 83, 1957, S. 179–182.

Einzelauslegungen von Gedichten gedruckt worden. Das Buch von Lachmann habe ich genannt. Noch eine zweite Sammlung mit Gedicht-Interpretationen ist erschienen. Albrecht Weber ist der Verfasser[94]). Er will eine Anthologie von Trakls Gedichten für den Schulgebrauch bieten und »Hilfen geben« zu ihrem Verständnis. Die Interpretationen »wollen in mehreren Bögen in die Welt Trakls führen« (33). Dabei haben sich diese »Bögen« emanzipiert, und man findet überrascht systematische Kapitel mit recht heterogenen, aber z. T. anspruchsvollen Überschriften statt schlichter Deutungen der ausgewählten Gedichte. Es sind Gedanken zu den Gedichten Trakls unter gewissen Gesichtspunkten, die dem Autor besonders bedeutsam und aufschlußreich erscheinen. Zum Beleg werden ganze Gedichte und viele Einzelzitate angeführt, Texte meist, die in der Sammlung am Anfang des Buches nicht zu finden sind. Manches in den Abhandlungen ist Paraphrase dessen, was in den Versen steht, anderes aber entspringt spekulativem Weiterdenken. Das ist nicht immer unbedenklich und wird zuweilen dunkler als die Dichtung Trakls selbst. Eine Fülle von Gedanken, an eine übergroße Zahl von Zitaten geknüpft, bietet im einzelnen manchen Hinweis, der einer Interpretation dienen könnte. Aber im ganzen hinterläßt die Lektüre ein verwirrendes Bild; denn immer wieder läßt der Verfasser sich fortziehen vom klaren Gang des Gedankens durch Assoziationen, die zuweilen – so will man fast meinen – in Wort- und Begriffsspielen enden, die nur noch schwer identifizierbar sind. Was heißt etwa, um nur ein paar Beispiele aus einer großen Zahl zu nennen: »Der Mensch wird in die Spannung des Traumes gerufen« (42)? Oder: »Im Schmerz ist die Seele im Fluß« (75)? Zu dem Vers aus 'Anif': »Über des Mondenen Schritt, / Tönt ein eisiger Wind an den Mauern des Dorfs« bemerkt der Interpret: »An die Mauer tönt das Element. Mauer bedeutet nicht das Sperrende, Mauer ist Richtung, Wegweisung und Instrument, in dem das All spielt« (81). Zu einem anderen Gedicht meint er: »Das Gedicht ist groß und notwendig, unmittelbar in der Nennung, hart in der reimlosen dreizeiligen Strophe, als Farbe, Land und Mensch steil erhoben in den großen Bezug der Welt, berührt von den gültigen Ordnungen« (88). Man fragt sich, was ein Lehrer oder erst recht ein Schüler damit anfangen soll. Die Zitate hier, die nicht etwa mit besonderer Malice ausgesucht sind, sind freilich aus dem Zusammenhang gerissen, aber sie sind im Kontext nicht besser. Die Sprache ist dabei oft geschraubt und mit schweren Begriffen und Wendungen überbürdet. Die großartige Einfachheit etwa, mit der Trakl im Gedicht 'Am Moor' von der »sanften Schwermut grasender Herden« spricht, zerschlägt der Interpret mit der forcierenden Paraphrase: »Die ganze Schwere des Irdischen sinnbildet im grasenden Vieh . . .« (77). So geht es oft. Das ist nicht Interpretation, die die Dichtung aufschließt, sondern sie laufend anspruchsvoll überbietet. – Ein früherer Aufsatz des gleichen Verfassers über 'Klang und Farbe bei Trakl' nimmt im wesentlichen das erste Kapitel des Buches vorweg[95]). – Die Gedichte 'Verfall', 'Der Gewitterabend' und 'Das Gewitter', die Albrecht Weber in seinem Buch bespricht (Kap. V und VII), hat er gleichfalls schon vorher in ähnlichem Sinne, aber ausführlicher interpretiert[96]). – Das Gedicht 'Das Gewitter' ist auch von Josef Kunz gedeutet wor-

[94]) Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. Erschienen in der Reihe Dichtung im Unterricht Nr. 3. Kösel Verlag, München 1957.

[95]) Albrecht Weber, Klang und Farbe bei Trakl. Wirk. Wort 5, 1954/55, S. 215–224.

[96]) Albrecht Weber, Georg Trakl: Verfall. In: Wege zum Gedicht (siehe Anm. 68), S. 339–342. – Ders., Georg Trakl: Der Gewitterabend und das Gewitter, a. a. O. S. 343 bis 348.

den, der u. a. die Nähe zur Sprache Hölderlins besonders hervorhebt[97]). – Ingrid Kohrs hat das Gedicht 'In ein altes Stammbuch' ausgelegt[98]). Es ist ihr geglückt, etwas von dem Ziel ihrer Analyse zu verwirklichen: das »Mehr« zu zeigen, »das über Stimmung und subjektive Aussage hinaus in der Sprache Trakls vernehmbar wird« (69). Von dieser Interpretation und dem, was sie an allgemeineren Einsichten zur Dichtung Trakls vermittelt, haben inzwischen manche profitiert. – Ebenso von der guten Erläuterung der Elis-Gedichte, die Clemens Heselhaus gegeben hat[99]). Die Ausführungen über den spezifischen Charakter hermetischer Dichtung bei Trakl, über die »Gegenbildlichkeit« als Kompositionsprinzip, über die Bedeutung des »Geistlichen«, über das Verhältnis von Elis und Helian verdienen, abgesehen von dem speziellen Gewinn für das Verständnis der Elis-Gedichte, grundsätzliche Beachtung in der Trakl-Forschung. – Clemens Heselhaus hat auch den 'Gesang des Abgeschiedenen' interpretiert[100]). Hier ergänzt er am anderen Beispiel seine früheren Bemerkungen zur hermetischen Dichtung Trakls und zu dem Wesenszug, den er hier im Zusammenhang damit das »Abbilden durch Inbilden« nennt (403). Auch über die Metapherngsprache bemerkt er Treffendes, insbesondere zur »Inversion der Metapher«. – Zwei andere Gedichte Trakls hat Walter Höllerer im gleichen Sammelband interpretiert: 'Trübsinn' und 'Grodek', das erste besser als das zweite[101]). Es ist fruchtbar, daß Höllerer »Motivik und Gestalt« der Gedichte in enger Verbindung sieht und deutet. Dabei sagt er in der ersten Interpretation Aufschließendes zur Funktion des »poetischen Bildes« in dem besonderen Gedicht, bei Trakl allgemein und überhaupt in der modernen Lyrik. Bei Trakl gibt es in der Tat das, was Höllerer gut als »Sinnvollzug durch die Versgestalt selbst« bezeichnet (416). »Dieses Zusammenrücken – so meint er –, das keine Trennungen mehr zwischen Sprache und Erfahrungswelt zuläßt, trifft in der deutschen Lyrik ohne Einschränkung zum ersten Mal bei Trakl zu« (416). In der zweiten Interpretation versucht Höllerer zu zeigen, wie die Dichtung »der 'Realität' überlegen wird und sie als Schein erweisen kann«, sie »Lügen straft« (421). – Nur erwähnt seien drei Arbeiten, die ganz anregend und lesenswert, doch nicht von besonderem Belang sind: Die Deutung des Gedichts 'Zu Abend mein Herz' durch Michael Scherer[102]) und das 'Gespräch über ein Trakl-Gedicht. Zum Gedächtnis des siebzigsten Geburtstages' von Eduard Lachmann[103]); schließlich die Bemerkungen Max Picards über 'Wort und Wortgeräusch' anläßlich von Trakls Gedicht 'Verklärter Herbst'[104]). – Hervorgehoben zu werden verdient aber noch das, was Walther Killy zur ersten Fassung von Trakls 'Passion' geschrieben hat[105]). Auch er druckt übrigens das Gedicht nicht so ab, wie es im 'Brenner' steht, nämlich

[97]) Josef Kunz, 'Das Gewitter' von Georg Trakl. Eckart 25, 1955/56, S. 397–402.

[98]) Ingrid Kohrs, Ein Gedicht Georg Trakls. Studium Generale 5, 1952, S. 69–74.

[99]) Clemens Heselhaus, Die Elis-Gedichte von Georg Trakl. DVjs. 28, 1954, S. 384 bis 413.

[100]) Clemens Heselhaus, Georg Trakl 'Gesang des Abgeschiedenen'. In: Die deutsche Lyrik (siehe Anm. 61), S. 401–408.

[101]) Walter Höllerer, Georg Trakl 'Trübsinn' (a. a. O. S. 409–418) und Georg Trakl 'Grodek' (a. a. O. S. 419–424).

[102]) Michael Scherer, Georg Trakl 'Zu Abend mein Herz'. In: Interpretationen moderner Lyrik (siehe Anm. 67), S. 60–63.

[103]) Eduard Lachmann, Gespräch über ein Trakl-Gedicht. Wirk. Wort 7, 1957, S. 159 bis 162.

[104]) Max Picard, Wort und Wortgeräusch. Zu Trakls 'Verklärter Herbst'. In: Wege zum Gedicht (siehe Anm. 68), S. 30–32.

[105]) Walther Killy, Das Spiel des Orpheus. Über die erste Fassung von Georg Trakls 'Passion'. Euph. 51, 1957, S. 422–437.

in der zyklischen Form von drei Vers- oder Strophengruppen. Die geistvolle Interpretation beruht auf neuen Einsichten Killys in das Wesen der Dichtung Trakls, und sie zeitigt neue Erkenntnisse. Einleuchtendes ist da etwa zu lesen über das Wesen der Chriffre bei Trakl, über ihre Polyvalenz und die Bedeutung dieser Tatsache. Deutlich wird, in welchem Sinne es falsch sein muß, die späteren Gedichte Trakls auf den »Gehalt« festzulegen. Diese Einsicht wird fruchtbar auch bei der Frage nach dem christlichen Gehalt des Gedichtes 'Passion'. Wenn Killy zur Interpretation des Gedichts Stellen aus Vergil, Ovid, Goethe, Eusebius und Clemens von Alexandrien anführt, so zeugt das von hoher Bildung, aber ich bin nicht sicher, wie weit es wirklich sinnvoll und »nützlich« ist, »sie hinzuzuziehen als eine weitere Verifikation des Einzukreisenden und Wahrzunehmenden, als eine Fortführung des höchsten Spiels, welches der Dichter in Gang gesetzt hat« (437). – Noch einmal hat Killy zu Trakl das Wort ergriffen, nämlich in seinem Buch 'Wandlungen des lyrischen Bildes'[106]). Ausgehend von einem Vergleich zwischen Verlaines 'Gaspard Hauser chante' und Trakls 'Kaspar Hauser Lied' zeigt er, aus weiteren Perspektiven, Wesenszüge der Dichtung und Welthaltung Trakls. Das Beste darüber hat Killy aber wohl in einem jüngst erschienenen Aufsatz gesagt, den er zusammen mit nachgelassenen Gedichten Trakls veröffentlicht hat[107]). Hier zeigt er, aus der Beschäftigung mit den Handschriften, eindrucksvoll von neuem jene Polyvalenz der Chiffre, auf die er schon im Euphorion-Aufsatz (siehe Anm. 110) hingewiesen und die auch Klaus Simon bereits angedeutet hatte. Schon die Art, wie Trakl in der Folge von Entwürfen für ein Gedicht Dinge und Qualitäten vertauscht und in immer neue Ordnung bringt, verbietet strikte jene nach einem begrifflich identifizierbaren Inhalt suchende Interpretationsmethode, die das Einzelne sachlich ausdeuten will und im Ganzen nach unmittelbaren weltanschaulichen Aussagen fahndet. Das Gedicht selbst ist das Prinzip der Ordnung, und »die offenen Räume, welche die Deutungen vergebens mit Gedankengut zuzuschütten trachten, sind Gegenstand dieser Verse. Ihre Widersprüchlichkeit, ihre oft unheimliche Vieldeutigkeit will nicht festgelegt werden« (1121). – Zu 'Übersetzungsproblemen bei Georg Trakl in französischer Sicht' hat Jacques Legrand einige Anmerkungen gemacht, die auch für das deutsche Verständnis Trakls lesenswert sind[108]).

Eine gründliche Auseinandersetzung würde Heideggers Trakl-Aufsatz[109]) und die Diskussion darüber erheischen. Dazu ist hier nicht der Platz. Zum Abschluß des Kapitels über Trakl-Literatur hier nur ein paar informierende Hinweise: Heideggers 'Erörterung' will bekanntlich keine Interpretation sein, sondern eine »Zwiesprache des Denkens mit dem Dichten« (227). Hier liegt die Hauptschwierigkeit einer Kritik, weil sich der Zwiesprache haltende Philosoph nicht auf Daten festlegen lassen will, die von der Philologie festgehalten und definiert werden müssen. Es ist die Frage, ob legitim ist, was Heidegger tut. Die Philologen verneinen sie, und sie beginnen ihre Auseinandersetzungen meist damit, Heidegger zu beweisen, daß seine Methode ihn ihrer Kritik keineswegs entziehen kann, daß er von Gegebenheiten, die die Philologie für objektiv und nicht diskutierbar

[106]) Walther Killy, Der Tränen nächtige Bilder. Trakl und Benn. In: Walther Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, (Kleine Vandenhoeck-Reihe) Göttingen (1956), [2]1958, S. 116–135.

[107]) Georg Trakl, Nachgelassene Gedichte. Merkur 12, 1958, S. 1101–1108; Walther Killy, Gedichte im Gedicht. Beschäftigung mit Trakl-Handschriften, a. a. O. S. 1108.

[108]) Jacques Legrand, Übersetzungsprobleme bei Georg Trakl in französischer Sicht. Akzente 3, 1956, S. 415–419.

[109]) Martin Heidegger, Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes. Merkur 7, 1953, S. 226–258.

halten muß, auch in seiner »denkenden Zwiesprache« nicht absehen kann. Und freilich: wenn das wilde Tier erst einmal im Käfig sitzt und festgebunden ist, läßt es sich in Ruhe schlachten; wenn Heideggers »Zwiesprache« erst einmal auf die Kategorien der Philologie festgelegt und auf eine philologische Interpretation reduziert ist, läßt er sich verhältnismäßig leicht widerlegen. Aber eben die Frage der Voraussetzungen seiner »Zwiesprache« scheint mir immer noch nicht genügend und befriedigend geklärt. Manche machen es sich zu einfach. Das kann man nicht sagen von der ausführlichsten und wohl auch gescheitesten Auseinandersetzung mit Heideggers Trakl-Aufsatz, die ich als einzige hier erwähne: es ist die Arbeit von W. H. Rey in dieser Zeitschrift[110]). Sie ist zugleich und vor allem eine Interpretation der Dichtung Trakls: »Unsere Bemühung gilt in erster Linie dem Dichter« (89). Es geht Rey darum, gegen Heidegger die »eigentümliche Tragik«, die »unversöhnlichen Kontraste«, die zu keiner Auflösung, zu keiner Synthese gekommen sind, in »ganzer Schärfe« sichtbar zu machen (89). Auch er beginnt mit einer Prüfung der »Voraussetzungen und Gesetze« von Heideggers 'Erörterung' (93). Mit klugem Verständnis versucht er in einer gründlichen Analyse von Heideggers Position dessen spekulative Gründe für jene »Deutung des Ungesagten« zu begreifen und darzustellen. Mit des Philosophen eigenen Worten aus 'Sein und Zeit' aber hält er ihm vor, nur dann könne von echter »Zwiesprache« die Rede sein, wenn dem »Text das Recht zugesprochen« werde, »von sich aus die Voraussetzungen der Auslegung in Frage zu stellen« (100). Das aber sei bei Heidegger nicht der Fall; denn »das in der Dichtung Gesagte« komme »nicht zu Wort«. »Die ursprüngliche Mannigfaltigkeit der dichterischen Stimmen« gehe unter in der »Monotonie des 'Ungesagten'« (105). Den »Maßstab für dichterische Größe« finde Heidegger zuletzt immer »in seinem eigenen Denken« (109). In einer differenzierten und subtilen Interpretation der Dichtung Trakls unter verschiedenen Gesichtspunkten, die sich sowohl vom Werk Trakls wie auch von Heideggers 'Erörterung' her anbieten, erfüllt Rey das anfangs formulierte Ziel seiner Abhandlung und bemüht sich deutlich zu machen, daß der »Dichter des Zwiespalts« von dem »Denker der Einfalt« mißverstanden werde im Sinne einer »Harmonie des Seins« (112, 111), daß die »unüberwindbare Zweideutigkeit von Trakls Dichtersprache umgedeutet« werde »in die Eindeutigkeit von Heideggers Denken« (113). »Die Schicksalsfrage des Menschen, Erlösung oder Verdammnis, bleibt offen«, so schließt Rey. Das ist sicher richtig, wie man überhaupt im meisten der Interpretation Trakls gern zustimmt. Wenn man Reys Prämissen in bezug auf Heidegger annimmt, wird man auch seiner Kritik an der 'Erörterung' beipflichten. Aber eben über diese Prämissen kann die Diskussion mit Reys Aufsatz noch nicht abgeschlossen sein.

Verglichen mit der Trakl-Forschung ist die Literatur zu anderen Lyrikern des Expressionismus spärlich. Die expressionistische Periode Franz Werfels etwa hat wenig neues Interesse gefunden. Eine Anthologie seiner Gedichte von 1908 bis 1945, die »zum großen Teil« einer vom Dichter noch selbst zusammengestellten Auswahl entspricht, ist 1953 im S. Fischer-Verlag erschienen[111]). Die frühen Gedichte nehmen hier knapp die Hälfte des Buches ein. Über die Anordnung berichtet die Vorbemerkung. Für wissenschaftliche Zwecke im engeren Sinne kommt diese schöne Leseausgabe freilich kaum in Betracht. Aber man

[110]) W. H. Rey, Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch. DVjs. 30, 1956, S. 89 bis 136. Vgl. u. a. auch: Egon Vietta, Georg Trakl in Heideggers Sicht. Die Pforte 5, 1953, S. 351–355.

[111]) Franz Werfel, Gedichte aus den Jahren 1908–1945. Im Auftrage von Alma Mahler-Werfel hrsg. v. Adolf D. Klarmann. S. Fischer Verlag 1953.

kann froh sein, daß überhaupt an leicht zugänglicher Stelle wieder Verse des Expressionisten Werfel zu lesen sind. – Eine kleine Monographie über Werfel hat Annemarie von Puttkamer verfaßt [112]). Der Zweck dieses Buches ist ein religiöses Anliegen. Die Verfasserin bekennt freimütig, daß es »um des Dichters Franz Werfel willen nicht geschrieben worden« wäre, daß es geschrieben wurde »um unseretwillen, um unseres eigenen Schicksals willen« (XI). Das mag man respektieren, aber es schränkt Methode und Ziel sogleich ein; der Wert des Buches ist nicht in erster Linie wissenschaftlicher Art. Letztlich geht es um die Entwicklung Werfels zu der Kernfrage »Israel und Christus – Christus und Israel« (XII). Damit kommt der Frühperiode nur ein relatives Interesse zu als Stufe auf dem Wege religiösen Suchens. Aber die Verfasserin gibt auch manchen guten Hinweis zum Verständnis der Dichtungen selbst. Nimmt man das Buch so, wie es gemeint ist, mag man es mit Gewinn lesen, wenn auch dann noch manches zu ergänzen, zurechtzurücken und zu vertiefen bleibt. – Von der gleichen Verfasserin stammt auch der Artikel über Werfel in dem Sammelband 'Christliche Dichter der Gegenwart' [113]). Er ist ein Kondensat des Buches. Der Expressionismus wird nur kurz erwähnt. Die zentralen Themen Werfels – so meint die Autorin – sind von Anfang an in seiner Dichtung zu finden. – Auch Paul Stöcklein, dessen schöner Beitrag im Gemeinschaftswerk 'Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' (269–287) nur das Spätwerk Werfels in Betracht zieht, ist auf Grund von Äußerungen des Dichters überzeugt, daß das »Grundanliegen« Werfels »durch alle Phasen fast ungestört das gleiche geblieben sei« (269), wenn er sich auch entschieden von seinen expressionistischen Jahren distanziert habe. – Speziell dem Expressionisten Werfel ist die Charakteristik von Rotraut Straube-Mann im 'Expressionismus-Band' gewidmet (129–139). Sie betrachtet ihn kritisch, wenn auch nicht mit ebensolcher Schärfe wie Lohner in seinem Essay über die expressionistische Lyrik im gleichen Werk. Habe Werfel sich – so meint die Verfasserin – in seiner Jugend als »den bedeutendsten Dichter der neuen expressionistischen Lyrik« betrachtet, als den ihn auch seine Zeitgenossen anerkannt hätten, so gelte er heute nur noch als der »repräsentativste Literat«, nicht als der repräsentativste Dichter des Expressionismus (129 f.). Seine Stellung im Expressionismus könne »mit der verglichen werden, die Tieck in der Romantik einnahm« (130). Aber während Tieck nur eine neue Art von Dichtung modern gemacht habe, sei Werfel für eine Erneuerung des Menschen eingetreten. Und dieses Motiv sei bei ihm echt und ernst. Nur im Hinblick auf dieses Anliegen habe er auch in seine letzte Sammlung Jugendgedichte aufgenommen. Für den Kritiker bedeutet das eine zwiespältige Stellung zum Werk dieses Dichters. Grob gesagt: Das »Menschenideal« in Werfels Frühwerk ist der Mühe wert, die künstlerische Qualität ist es nicht. Nach solchen Präliminarien beschreibt der Aufsatz zuerst die Anschauung Werfels vom Menschen und von der Welt und dann, freilich unzulänglich, die »expressionistische Schreibweise« des Dichters. Die Beispiele, die vorgeführt werden, sind weder das Charakteristischste noch das Beste dieses Frühwerks. Die negativen Pauschalurteile hier und bei Lohner bedürften der exakteren Verifizierung. – Die Aufsätze von Adolf D. Klarmann über 'Das Weltbild Franz Werfels' [114]) und von Anneliese Bach über 'Grundzüge

[112]) A. v. Puttkamer, Franz Werfel. Wort und Antwort. Werkbund-Verlag, Würzburg 1952.

[113]) Annemarie von Puttkamer, Franz Werfel. In: Christliche Dichter der Gegenwart. Beiträge zur europäischen Literatur. Hrsg. v. Hermann Friedmann u. Otto Mann. Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg 1955, S. 333–344.

[114]) Adolf D. Klarmann, Das Weltbild Franz Werfels. Wissenschaft und Weltbild 7, 1954, S. 35–48.

der Dichtung Franz Werfels' [115]) sind vor allem für das spätere Werk von Interesse. – Kleinere Würdigungen, die im einzelnen nicht genannt werden müssen, sind zum zehnten Todestag des Dichters erschienen. – Anläßlich der Verfilmung von Werfels spätem Stück 'Jacobowsky und der Oberst' hat Helmut Müller einen allgemein informierenden Essay über Werfel verfaßt, der der Vollständigkeit halber erwähnt sein mag[116]).

Ein Dichter, der im allgemeinen mit stärkeren Vorbehalten noch als etwa Trakl zum Expressionismus gezählt wird, ist Oskar Loerke. Sein frühes wie spätes Werk wird freilich nach Rang und Bedeutung mehr und mehr geschätzt, und viele glauben, daß er zu den Bleibenden gehört, deren Dichtung man auch später nicht nur aus historischem Pflichtbewußtsein lesen wird. So ist es ein gutes und bedeutendes Ereignis, daß der Suhrkamp Verlag eine sehr umfangreiche Auswahl seiner Gedichte und seiner Prosaschriften in zwei hübschen Dünndruckbänden herausgegeben hat [117]). Die 'Nachbemerkung' des Verlages betont ausdrücklich, daß die Ausgabe »weder einer historisch-kritischen Ausgabe vorgreifen noch diese ersetzen« will; sie sei nicht für die »Archive der Literaturforschung« gedacht, sondern für »alle, die ein echtes Organ für Dichtung haben als Zeugnis gegenwärtiger Wirkung« (II, 703). Der erste Band enthält vollständig die bisher bekannten Gedichte Loerkes in chronologischer Folge. Dazu Aufsätze Loerkes über seine Lyrik oder über allgemeinere Probleme der Dichtung. Der zweite Band bietet eine wohlbegründete Auswahl der Essays. Man versteht, daß der Verlag hier nicht vollständig sein konnte, aber man vermißt doch manche der Bucheinleitungen und Kritiken, die auch für die Literaturgeschichtsschreibung der Zeit bedeutsam sein könnten. – Schon im Jahre 1954 hatte Hermann Kasack, der sich um das Erbe Loerkes besonders bemüht, eine kleinere Auswahl der Gedichte für den S. Fischer-Verlag zusammengestellt [118]). Sie bietet das »Gesamtwerk in einem Querschnitt« (119) und hat, wie der Herausgeber versichert, »fast alle Verse aufgenommen, die Loerke besonders am Herzen lagen« (120). Aber sie ist aufgebaut auf den Vorschlägen eines »Vertreters der jüngeren Generation«; denn es sollten Gedichte Aufnahme finden, von denen »sich ein junger Mensch unmittelbar angesprochen fühlt«. – Eine nicht nur für Loerke bedeutsame Veröffentlichung sind die 'Tagebücher', die ebenfalls Hermann Kasack herausgegeben hat [119]). Sie sind nicht vollständig abgedruckt. Das ist einerseits verständlich, andererseits zu bedauern; denn was für eine Erkenntnis Loerkes und seiner Sphäre wesentlich oder unwesentlich ist, das sollte eigentlich nicht dem Urteil eines Einzelnen, wenn auch berufenen, überlassen bleiben; es gibt zudem Kriterien, die sich ändern mit der Zeit. Immerhin hätte deutlich gemacht werden können, wo gekürzt ist, und die Anmerkungen dürften etwas ausführlicher sein. Eine ausgezeichnete aufschließende Würdigung dieser bedeutsamen Tagebücher gibt Walter Muschg in der dritten, stark erweiterten Auflage

---

[115]) Anneliese Bach, Grundzüge der Dichtung Franz Werfels. Universitas 11, 1956, S. 821–828.

[116]) Helmut Müller, Ein Leben für die Menschlichkeit. Franz Werfel in Selbstzeugnissen. Frankfurt/Main 1958.

[117]) Oskar Loerke, Gedichte und Prosa: I. Bd. 'Die Gedichte'; II. Bd. 'Die Schriften'. Hrsg. v. Peter Suhrkamp. Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main 1958.

[118]) Oskar Loerke, Gedichte. Auswahl und Nachwort von Hermann Kasack. S. Fischer Verlag, Berlin und Frankfurt/Main 1954.

[119]) Oskar Loerke, Tagebücher 1903–1939. Hrsg. v. Hermann Kasack. Veröffentlichungen d. Dt. Akad. f. Sprache u. Dichtung Darmstadt. 5. Veröffentlichung. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg-Darmstadt 1955.

seines Essay-Bandes 'Die Zerstörung der deutschen Literatur'[120]). Sie ist ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters und seiner Zeit. Zur Ergänzung mag man auch die Bemerkungen Will-Erich Peuckerts über die Tagebücher lesen, die »keine kühl abwägenden Worte« (415) sein wollen, sondern ein persönlich gehaltener Kommentar[121]). – Schließlich soll hier noch erwähnt sein die Auswahl von 'Reden und kleineren Aufsätzen' Loerkes, wenn sie auch nicht aus der »expressionistischen« Zeit stammen, sondern aus den Jahren 1921 bis 1936[122]). Zum Teil waren sie bisher unveröffentlicht, zum Teil sind sie »an heute kaum noch zugänglichen Stellen erschienen«. Es ist die Absicht des Herausgebers Kasack, »neue Züge für das Bild Oskar Loerkes sichtbar werden zu lassen und zugleich einen Einblick in das literarische Leben jener Zeit zu vermitteln« (6). Dazu trägt das Heft in der Tat bei, und es ist eine gute Ergänzung zum zweiten Band der Ausgabe bei Suhrkamp. – Die wissenschaftliche Literatur zu Loerke in der Berichtszeit ist nicht eben bedeutend. Der Loerke-Beitrag im 'Expressionismus-Band' (155–167) stammt von Karlheinz Deschner. Er ist überzeugt, daß »wesentliche Tendenzen« des Expressionismus von Loerke »bleibender realisiert worden« seien »als von manchen typischen Repräsentanten, gerade weil Loerke den Elan nicht übersteigert« habe (155). Gleichwohl ist Deschner »bemüht . . ., diesen Dichter eher aus der Bewegung des Expressionismus herauszuheben als ihn in sie hineinzustellen« (155). Praktisch aber weist der Verfasser in der Charakterisierung des Dichters Gemeinsames und Trennendes in Loerkes Dichtung und dem Expressionismus auf. Das läßt seine Eigentümlichkeit besser erkennen. – Ähnlich wie Deschner meint auch Heselhaus[123]), daß man bei Loerke »das 'Expressionistische' . . . nur in kultivierter Form« finde (34). Aber Heselhaus gibt diesem Stil eines kultivierteren, gemäßigteren Expressionismus einen eigenen Namen, den er schon in dem Aufsatz über 'Die deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts' (a. a. O.) vorgeschlagen hatte, nämlich »Nachexpressionismus«. Er glaubt, daß die »Tendenz zur Zerstörung und Auflösung« die »zweite Phase des Expressionismus auf den Plan« gerufen habe (28), eben den Nachexpressionismus. Britting, Weinheber, Brecht und F. G. Jünger gehören dazu. Hervorragende Vertreter aber sind auch Oskar Loerke und Konrad Weiß, die »erst nach 1920, also nach dem eigentlichen Durchbruch des Expressionismus, ihre besondere lyrische Form gefunden haben« (29). Ein »bewußt konstruktiver Wiederaufbau« ist kennzeichnend für sie, ein »Bemühen um neue überpersönliche Bindungen, die Anerkennung welthafter Mächte und vielfach auch die Rückkehr zu festen Formen und Strukturen« (29). In diesem Sinne interpretiert Heselhaus die Dichtung Loerkes und die von Weiß. Loerkes »charakteristischer Gedichttypus« – so meint Heselhaus – hat sich »aus der Verbindung der neuromantischen Sehnsucht und Weltliebe mit der vom Expressionismus gern aufgenommenen Technik der Verselbständigung der Metaphern . . . ausgebildet« (35). Loerkes Gedichte folgen »einer eigenen Poetik«, die man, wie

---

[120]) Walter Muschg, Ein Augenzeuge. Oskar Loerkes Tagebücher. In: Die Zerstörung der deutschen Literatur. Dritte, stark erweiterte Auflage mit sechs neu hinzugekommenen Essays über Oskar Loerke, Ernst Barlach, Alfred Döblin, Gerhart Hauptmann und Franz Kafka. Verlag Francke, Bern 1958, S. 57–83.

[121]) Will-Erich Peuckert, Oskar Loerke. ZfdPh 75, 1956, S. 415–425.

[122]) Reden und kleinere Aufsätze von Oskar Loerke. Hrsg. v. Hermann Kasack. Abhandlungen d. Kl. d. Lit. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Jg. 1956, Nr. 5. Verlag d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1957.

[123]) Clemens Heselhaus, Oskar Loerke und Konrad Weiß (siehe Anm. 3).

der Verfasser im Anschluß an den Ausdruck Günther Müllers meint, »als 'normative Poetik' bezeichnen könnte« (42). Der Terminus »Nachexpressionismus« hat sich bisher nicht durchsetzen wollen, und das hat wohl gute Gründe: Man entschließt sich ungern, verspätete Phänomene oder auch 'Gegenphänomene' einer Epoche oder einer Stiltendenz mit dem Namen einer eigenen geistes- oder stilgeschichtlichen Einheit zu bezeichnen, die gewissermaßen als 'defizienter Modus' jener Epoche oder Stiltendenz definiert ist; denn das ist wohl letztlich unhistorisch gedacht. Begriffe wie Nachbarock, Nachromantik, Nachklassik und ähnliche sind deshalb auch nicht gebräuchlich geworden [124]). – Verehrende Aufsätze über Loerke, die lesenswert sind, haben u. a. Hermann Kasack, Wilhelm Lehmann und Fred Neumeyer verfaßt [125]). Kasack zählt Loerke mit George, Rilke und Benn zu den bedeutenden lyrischen Begabungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, »von denen jede – literarhistorisch betrachtet – einen markanten Wendepunkt für die Seins-Aussage durch das Gedicht bedeutet« (Mosaiksteine 135). – Ein frühes Gedicht von 1911 'Blauer Abend in Berlin' hat Jakob Lehmann in einer ganz aufs Didaktische abgestellten Erklärung ausgelegt [126]). – Das spätere Gedicht 'Der Silberdistelwald', das Loerke 1934 in dem gleichnamigen Gedichtband veröffentlicht hat, ist von Rupert Hirschenauer interpretiert worden [127]).

Auch Ivan Goll wird in zunehmendem Maße als eine bedeutende lyrische Begabung erkannt, nicht mehr nur von einigen Freunden und Kennern. Freilich, auch er scheint in dem, was den hohen Grad seiner Dichtung ausmacht, eben nicht Expressionist zu sein, obwohl er der Bewegung eng verbunden war, zur 'Aktion' beitrug, wesentliche Prinzipien des expressionistischen Dramas radikaler als andere formulierte. Helmut Uhlig meint in seinem Essay über Goll im 'Expressionismus-Band' (192–203), »schon in Golls expressionistischer Phase« zeige es sich, »daß ihn an der jungen Bewegung nicht das aus dem Werk der Vorläufer entwickelte Programm, sondern nur das Expressive an sich, als die ihm gemäße Form dichterischer Aussage, interessierte« (195). Die Entwicklung Golls versucht Uhlig zu zeigen an drei »Varianten«, drei Fassungen des gleichen Gedichts von 1914, 1918 und 1924: eine Entwicklung zur »Vereinfachung der Sprache bei gleichzeitiger Verdichtung des Verses« (194). Liebe, Tod und Unvergänglichkeit sind die Hauptthemen der späteren Zeit, und diese Themenkreise »durchdringen sich im Sinne gegenseitiger Erhellung« (197). Im ganzen kennzeichnet den Weg

[124]) Über Weiß, auf den ich hier nicht näher eingehen will, haben in der Berichtszeit u. a. geschrieben: Curt Hohoff, Der christliche Epimetheus. In: Curt Hohoff, Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur. Ehrenwirth Verlag, München 1954, S. 118–137; ders., Konrad Weiß. Der geistliche Dichter in unserer Zeit. Wort u. Wahrheit 9, 1954, S. 443–454; Clemens Heselhaus, Konrad Weiß. In: Christliche Dichter der Gegenwart (siehe Anm. 113), S. 307–320; Hermann Kunisch, Das Sinnreich der Erde. Versuch einer Hinführung zu Konrad Weiß. Hochland 47, 1954, S. 132–148. Bei Hohoff (Geist und Ursprung, S. 124) ist immerhin von »expressionistischer Sprachgebärde der Zeit« die Rede, an der Weiß teilhabe. Im übrigen legt die Lektüre dieser und anderer Aufsätze den Gedanken, Weiß als Nachexpressionisten zu sehen, nicht unbedingt nahe.

[125]) Hermann Kasack, Der siebzigjahrige Loerke. Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 259 bis 261; ders., Oskar Loerke. In: Mosaiksteine. Beiträge zur Literatur und Kunst. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1956, S. 134–161; Wilhelm Lehmann, Verschiedene Beiträge in: Dichtung und Dasein. Poetologische und kritische Schriften. Die Mainzer Reihe Bd. 5. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1956 (S. 118–131): Fred Neumeyer, Gedenken an Oskar Loerke. Merkur 6, 1952, S. 680–682.

[126]) Jakob Lehmann, Oskar Loerke 'Blauer Abend in Berlin'. In: Interpretationen moderner Lyrik (siehe Anm. 67), S. 76–81.

[127]) Rupert Hirschenauer, Oskar Loerke 'Der Silberdistelwald'. In: Wege zum Gedicht (siehe Anm. 68), S. 317–325.

Golls ein »zunehmendes Konkretwerden« (201), dies, obgleich er vom Expressionismus zum Surrealismus führt: es ist ein Weg – so meint Uhlig – von der »Bildhaftigkeit« zur »Sinnbildhaftigkeit« (203). – Richard Exner hat in einem Exposé in 'German Life and Letters' einige Hauptmotive und Grundlinien in Golls lyrischem Werk umrissen[128]) und ihn als den »tragischen Dichter par excellence« dargestellt (253). – Gedichte aus der letzten Leidenszeit Ivan Golls hat seine Frau Claire aus dem Nachlaß unter den Titeln 'Traumkraut' und 'Abendgesang' herausgegeben[129]). – Liebesgedichte von Ivan und Claire Goll sind im Limes Verlag erschienen[130]). Hier sind die Gedichte von Ivan Goll von ungleich höherem Rang als die der Gefährtin. – Claire und Ivan Goll haben auch einige Franziskus-Legenden »improvisiert«, die nun in einem hübschen Bändchen des Luchterhand Verlages zu lesen sind[130a]). Die für 1955 angekündigte Gesamtausgabe der Werke Golls fehlt immer noch.

Nicht alle Gedichte Gustav Sacks hätten es verdient, neu gedruckt zu werden. Aber um der wenigen wirklich geglückten Verse willen, die es von ihm gibt, darf man sich freuen über die neue »Gesamtausgabe seiner Gedichte«, die der Verlag Heinrich Ellermann vorlegt[131]). Es ist ein schmales Bändchen von hundert Seiten mit Versen, die in den Jahren 1913 bis 1914 entstanden sind. Ein informierendes Nachwort hat Paul Hühnerfeld geschrieben. Über das Verhältnis Sacks zum Expressionismus findet sich einmal wieder die Feststellung: eigentlich sei er in seiner Dichtung gar kein richtiger Expressionist, obwohl er dazu gehört habe. »Er war einer der ihren – so heißt es –, nicht im Stil, auch nicht in den Konsequenzen, die er zog, wohl aber in seinem Protest« (103). Man mag zustimmen, wenn Hühnerfeld sagt, »vielleicht« sei es Sack »bestimmt« gewesen, »den kraftvoll-rustikalen Akzent auf den nervös-urbanen Expressionismus zu setzen« (106), obwohl das leicht zu einem nichtssagenden Bonmot werden kann.

Auch von Alfred Wolfenstein besitzen wir nun wenigstens wieder eine kleine Auswahl aus seinem lyrischen und prosaischen Werk[132]). Nicht anders als bei den meisten anderen heißt es in der Einleitung des Herausgebers auch von ihm, daß er in seinen Versen und Erzählungen »die Schranken des zeitgebundenen 'Expressionismus'« durchbreche und seiner Zeit vorauseile (17). Mumm zeigt ausführlicher die Entwicklung des Lyrikers und Erzählers Wolfenstein. Den Dramatiker wertet er, wohl mit Recht, ziemlich scharf ab als »ir-

[128]) Richard Exner, Yvan Goll: Zu seiner deutschen Lyrik. German Life and Letters 8, 1955, S. 252–259.

[129]) Ivan Goll, Traumkraut. Gedichte aus dem Nachlaß. Eingeleitet von Claire Goll. Limes-Verlag, Wiesbaden 1951. – Ders., Abendgesang (Neila). Letzte Gedichte. Aus dem Nachlaß hrsg. von Claire Goll. Mit 3 Zeichnungen von Willi Baumeister und einem Nachwort von Hans Bender. Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg 1954. – Nur genannt sei u. a. noch die Sammlung 'Malaiische Liebeslieder'. Pflug-Verlag, Zürich 1952. – Eine Auswahl aus dem Werk ist mit vier einleitenden Essays von Jules Romains, Marcel Brion, Francis J. Carmody und Richard Exner sowie einigen Zeichnungen und persönlichen Photos in der Sammlung 'Poètes d'aujourd'hui' erschienen (Bd. 50. Editions Pierre Seghers o. O. 1956). – Das Buch von Francis J. Carmody, The Poetry of Yvan Goll. A biographical study. Paris 1956, ist an den westdeutschen Bibliotheken nicht vorhanden.

[130]) Ivan und Claire Goll, Zehntausend Morgenröten. Gedichte einer Liebe. Mit 4 Zeichnungen von Marc Chagall. Limes-Verlag, Wiesbaden 1954.

[130a]) Claire und Yvan Goll, Neue Blümlein des heiligen Franziskus. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt/Berlin-Frohnau/Neuwied 1957.

[131]) Gustav Sack, Die drei Reiter. Gedichte 1913–1914. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg und München o. J. (1958).

[132]) Carl Mumm, Alfred Wolfenstein. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Verschollene und Vergessene. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1955.

realistischen Konstruktivisten« (17). Wertvoll ist der Bericht über das Schicksal der letzten Jahre Wolfensteins, von denen bisher nichts bekannt war.

Über die expressionistische Periode des noblen René Schickele ist so gut wie nichts gearbeitet worden. Freilich ist sein Werk künstlerisch nicht von überragender Bedeutung. Immerhin sind ihm ein paar Seiten wenigstens im 'Expressionismus-Band' gewidmet (204–210). Im Stil ist er – so heißt es da – »milder, vorsichtiger« als die expressionistischen Zeitgenossen, obwohl seine »Stoffinhalte« von revolutionärer Heftigkeit sind. Das ergibt einen »fast explosiven Widerspruch« (207 f.). Daß Schickele aber »in seinen letzten Jahren« dadurch dem Expressionismus »treu geblieben« sein soll, daß er »immer mehr zum Landschaftsmaler« geworden sei, will einem kaum in den Kopf (210). – Über Schickele allgemein hat Hermann Kesten einen kleinen Aufsatz in der Zeitschrift 'Antares' geschrieben[133]). – Für die spätere Entwicklung Schickeles sind die Auszüge aus einem Tagebuch lesenswert, das er von Oktober 1933 bis August 1934 in Sanary-sur-mer und Nice-Fabron geführt hat[134]) [134a]).

Von den eigentlichen Protagonisten der 'Aktion' hört man nicht mehr allzuviel. Einen kurzen Bericht über Franz Pfemferts letzte Lebenszeit in Mexico-City gibt Manfred George in der 'Deutschen Rundschau'[135]). – Johannes R. Becher, der im Zusammenhang der Tendenzen der 'Aktion' zu nennen ist, hat, seitdem er als Schriftsteller ganz zur Versifizierung politischer Praxis übergegangen ist, im Westen kaum ernsthafte Interpreten mehr gefunden. Seinen früheren Gedichten und seiner früheren Prosa bemüht sich Helmut Uhlig in einem Aufsatz über Becher im 'Expressionismus-Band' immerhin gerecht zu werden (182 bis 191). In der Tat verdienen diese Zeugnisse nicht vergessen zu werden; denn sie gehören zu den charakteristischen Dokumenten einer Linie des Expressionismus und des Geistes, aus dem er hervorgegangen ist. – Auch Jakob van Hoddis hat einen großen Teil seiner Gedichte in der 'Aktion' veröffentlicht, obwohl er nicht mit allen wirklich hineinpaßt. Seine Möglichkeiten neigen sehr bald in die Richtung der extremen Phänomene, wie des Dada. Daß wir nun eine Ausgabe seiner Gesammelten Dichtungen besitzen[136]), ist eine Bereicherung für unsere Erkenntnis der Epoche, wenn auch die meisten dieser Verse und Prosatexte als Kunstwerke keineswegs zum Aufhebenswerten gehören. Die chronologische Anordnung der Gedichte läßt einen charakteristischen Entwicklungsweg erkennen, auf dem wesentliche Kennzeichen freilich sehr gleich bleiben. Stimmen von Zeitgenossen und Dokumente, die beigefügt sind, geben manchen Aufschluß über den Menschen und Schriftsteller van Hoddis, über dessen späteres Schicksal bisher wenig bekannt war. Eine Bibliographie und eine Liste der Lebensdaten beschließen den Band. – Gelegentlich liest man auch noch etwas über Ludwig Meidner, den Maler-Dichter der 'Aktion'. Seine Dichtung ist

[133]) Hermann Kesten, René Schickele. Antares 4, 1956, Heft 4, S. 3–10.

[134]) Paul Kurt Ackermann, Excerpts from an Unpublished Diary of René Schickele. Monatshefte (Wisconsin) 46, 1954, S. 332–338.

[134a]) Nur noch wenig ist über die »Arbeiterdichter« zu lesen, vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil das Dritte Reich sich z. T. ihrer bemächtigt hatte. Über Gerrit Engelke ist ein kleines Heft erschienen mit verschiedenen Beiträgen: Gerrit Engelke. Arbeiter und Dichter 1890–1918. Mit Beiträgen von Walter Bauer, Jean Boyer, Kurt Kläber, Heinrich Lersch, Karl Ludwig Schneider und einer Gerrit-Engelke-Bibliographie von Hedwig Bieber. Hrsg. v. Fritz Hüser. Städtische Volksbüchereien Dortmund 1958.

[135]) Manfred George, Ein Berliner in Mexiko. In memoriam Franz Pfemfert. Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 803–804.

[136]) Jakob van Hoddis, Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. v. Paul Pörtner. Sammlung Horizont. Verlag Die Arche, Zürich 1958.

vergessen, mit Recht. Mit gleichem Recht dürfte es seine Zeichen- und Malkunst sein, wenn sie nicht mit ihrer – freilich allzu platten und unmittelbaren – apokalyptischen Dynamik so höchst bezeichnend wäre für jene expressionistischen Tendenzen, die mehr von effektvoller Ideologie und fulminanter Gesinnung als von künstlerischer Bewältigung lebte, und wenn nicht seine zahlreichen Porträts von Mitstreitern einen gewissen dokumentarischen Wert hätten. Meidner, wie so mancher andere, ist zu seiner Zeit überschätzt worden. Er wird es heute noch. Das zeigt etwa ein verehrungsvoller Aufsatz von Oskar Beyer über 'Ludwig Meidners Zeichnungen'[137]), der die Wesenszüge seines Werkes, auch seines späteren zu analysieren unternimmt[137a]).

Ein besonderes Kapitel der Expressionismusforschung sind die poetische Theorie und Praxis des Sturm-Kreises und ihre Konsequenzen. Es gibt über die Bedeutung ganz entgegengesetzte Urteile. Manche glauben, daß der 'Sturm' und zumal die Lyrik August Stramms die extremste Position expressionistischer Formauflösung darstelle und der Ausgangspunkt einer konsequenten Entwicklung zu Dada und Surrealismus sei. Andere halten die Sturmtheorie für eine nachträgliche und entschiedenere Formulierung älterer »Sekundenstil-Technik« und die Lyrik August Stramms eben für ihre deutlichste Ausprägung, jedenfalls keineswegs für den Inbegriff expressionistischer Avantgarde in der Lyrik. Beide Meinungen sind ja in diesem Bericht schon begegnet. Indessen mußten die Dokumente des 'Sturms' auch erst einmal wieder ausgegraben werden. Systematisch ist davon bisher leider nichts zusammengestellt und veröffentlicht worden. Vorläufig gibt es nur Erinnerungsbücher, die freilich für die Erkenntnis der Ziele und der ganzen Atmosphäre des Kreises und der Zeit, auch und gerade in ihren z. T. subjektiven Verzeichnungen, keineswegs bedeutungslos sind. Ein umfangreiches Werk über den 'Sturm' haben Nell Walden, die Gattin Herwarth Waldens, und Lothar Schreyer zusammengestellt[138]). Es enthält eine Reihe von Beiträgen der Herausgeber, aber auch mancherlei fragmentarisch oder vollständig abgedruckte Dokumente des Kreises, theoretische Abhandlungen, Briefe, Charakteristiken, Abbildungen und Photos, Listen der Mitarbeiter, der Ausstellungen und Veröffentlichungen. Die Berichte Nell Waldens sind zuweilen von sehr persönlicher Art und nicht ohne Übertreibungen. Aber eben dies gehört wohl selbst zum Geist jener bewundernswert engagierten Gesellschaft, die vielleicht ohne ihre Hypertrophien der modernen Kunst in Deutschland ihren bahnbrechenden großen Dienst nicht hätte leisten können. Insofern haben die Rückblicke dokumentarischen Wert. Schreyers Beitrag über 'Herwarth Waldens Werk' ist nüchterner. Man kann es ihm indessen nicht verdenken, daß auch er nicht schreibt mit der Distanz des Historikers, sondern eben als einer, der dabeigewesen ist und dazu gehört. Natürlich weckt dieses Buch den Wunsch nach einer möglichst

---

[137]) Oskar Beyer, Ludwig Meidners Zeichnungen. Eckart 25, 1955/56, S. 19–23. – Über einen Besuch bei Ludwig Meidner in den letzten Jahren berichtet Hans Sahl: Besuch bei Ludwig Meidner. Porträt eines Porträtisten. Der Monat 9, 1957, Heft 105, S. 76–79.

[137a]) Ein Verzeichnis der Schriften Kurt Hillers ist mit einem Vorwort von Alfons Spielhoff in der Reihe 'Dichter und Denker unserer Zeit' (H. 18, Städtische Volksbüchereien, Dortmund 1955) erschienen.

[138]) Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Hrsg. v. Nell Walden u. Lothar Schreyer. Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden 1954.

Als Erinnerungsbücher zur Zeit überhaupt seien noch genannt: Hermann Kesten, Meine Freunde, die Poeten. Dichterbildnisse. Donau Verlag, Wien-München 1953 und Eduard Plietzsch, Heiter ist die Kunst. Begegnungen mit Künstlern und Kennern. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1955.

objektiven und umfassenden Geschichte des Sturm-Kreises, auch über das hinaus, was in Dissertationen bisher darüber zu finden ist, und nach einer vollständigeren und kritischen Neuveröffentlichung mindestens der theoretischen Schriften. Aber daß es das tut, ist schon ein großes Verdienst. – Auch Lothar Schreyers 'Erinnerungen an Sturm und Bauhaus' wollen kein wissenschaftliches Buch sein [139]). Gleichwohl sind sie in ihrer zwanglosen, anekdotischen Art zu erzählen ein wertvolles Zeugnis von sekundärem Quellenwert für die Literatur-, Kunst- und Geistesgeschichte. In den Skizzen aus der Perspektive eines Bundesgenossen, wenn man so sagen darf, kommt in der Tat etwas vom Wesen der Dargestellten und manchmal auch von ihren Ideen, Zielen und Absichten zum Vorschein. Leute, die das alles aus der Nähe miterlebt haben, versichern, Schreyer treffe in der Tat den Geist der Gesellschaft und der Zeit, die er beschwören wolle.

August Stramm, der »Musterdichter« der Wortkunstvorstellungen des 'Sturms', feiert späte Triumphe. Viele halten ihn heute, wie auch immer sie seinen wahren literarhistorischen Ort zu sehen glauben, für einen bedeutenden Dichter. Zu dieser Neuentdeckung hat sicher die Ausgabe seiner 'Gesammelten Gedichte' wesentlich beigetragen, die Stramms Tochter besorgt hat [140]). Es ist, nach Angabe des Waschzettels, eine Gesamtausgabe, aber wohl, wenn man recht versteht, eine Gesamtausgabe dessen, was noch erreichbar war; denn Inge Stramm berichtet in ihrem hübschen und rührenden anekdotischen Vorwort, daß alle Manuskripte und Notizbücher des Vaters den Bomben zum Opfer gefallen seien. Man hätte der Ausgabe ein paar genaue Hinweise auf die Quellen des Drucks und vielleicht auch einige der Briefe Stramms hinzufügen sollen, die einen Einblick in die Arbeitsweise und in die Motive geben, so zu dichten, wie Stramm es tut. – Thea Pokowietz will in ihrer Charakteristik Stramms im 'Expressionismus-Band' (116–128) den Dichter in der Zwischenstellung zwischen den Wegbereitern des Expressionismus und den Dadaisten belassen, in der er im allgemeinen gesehen werde. Aber sie möchte zugleich sein Verhältnis zum 'Sturm' und zum Expressionismus richtiger sehen. Walden habe in ihm ein Musterbeispiel seiner Vorstellungen von der »absoluten Wortkunst« erblickt. Die Mitwirkung Waldens dürfe jedoch »nicht allzu hoch anzusetzen sein« (117), denn den Gehalt der Dichtungen habe er letztlich nicht begriffen; deshalb sei er auch unfähig gewesen, eine »sinnvolle Anordnung« seiner Gedichte zu »leisten« (119). Dies nachzuholen ist das Hauptanliegen des Aufsatzes. Das mag angehen für die Gedichte der ersten Sammlung 'Du', wenn auch hier schon nicht ganz ungequält. Für die zweite, die mit einer gewissen Willkür posthum zusammengestellt ist, läßt es sich ohnehin nicht verwirklichen; deshalb verzichtet die Verfasserin auch darauf. Sie hält es für mißlich, wenn man bei Stramm nach »typisch expressionistischen Ausdrucksweisen« fahndet und wenn dabei »ihr grundsätzliches Verankertsein im schlechthin Menschlichen außer Acht gelassen wird« (127). Aber dabei fällt sie ins entgegengesetzte Extrem und läßt ihrerseits das Sprachliche und Formale ganz beiseite. Damit wird die literarhistorische Stellung Stramms, der rund zehn Jahre älter ist als die »eigentlich expressionistische Generation«, nicht geklärt. Daß die Autorin die Dramen mehr dem Naturalismus als dem Expressionismus zuordnen will, mag vielleicht richtig sein. – Die meisten Äußerungen zur Wortkunsttheorie des 'Sturms' sind übrigens bekannt-

[139]) Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild? Verlag Albert Langen-Georg Müller, München 1956.

[140]) August Stramm, Dein Lächeln weint. Gesammelte Gedichte. Mit einer Einleitung von Inge Stramm. Limes Verlag, Wiesbaden 1956.

lich erst später gedruckt worden, als Stramms Gedichte entstanden sind. Man hat daraus gelegentlich den Schluß gezogen, die ganze Wortkunsttheorie sei überhaupt erst angesichts der Gedichte Stramms entstanden. Das ist sicher falsch. Denn die Wortkunsttheorie hängt so eng mit den Grundanschauungen des 'Sturms' von der bildenden Kunst und der Kunst überhaupt zusammen, daß sie wohl kaum erst von einer neuen Art der Dichtung angeregt werden mußte, ganz abgesehen von den Vorläufern bei den italienischen Futuristen und den Franzosen. Sicher aber ist andererseits, daß die Sturm-Theoretiker aus der Anschauung der Gedichte Stramms wesentliche Hinweise für die konkrete Ausbildung ihrer Theorie im einzelnen bekamen; und indem sie noch während der Ausbildung ihrer Gedanken über die moderne Dichtung in Stramms Lyrik eine Bestätigung, eine Erfüllung in der Wirklichkeit erfuhren, korrigierten sie ihre Theorie zugleich aus der Anschauung und formulierten sie danach. Das gilt wohl vor allem für die Thesen der Wortkunsttheorie Lothar Schreyers.

V.

Ein ungewöhnlich großes Interesse, nicht nur bei 'Expressionismus-Fans' und verkrampften Pseudoavantgardisten, hat in der Gegenwart der Dadaismus gefunden. Auch er war freilich noch keineswegs historisch verarbeitet, als das Dritte Reich ausbrach. Deshalb mußte auch hier zunächst einmal einiges nachgeholt werden im Sinne einer Bestandsaufnahme. Aber die Überzeugung setzt sich mehr und mehr durch, daß der Dadaismus auch in einem tieferen Sinne noch nicht erledigt ist, daß die Impulse, die ihn hervorgetrieben haben, in der Gegenwart noch wirksam sind. Eine große Dada-Ausstellung wandert z. Zt. durch verschiedene europäische Großstädte, nicht nur als Kuriosität, wie die Diskussionen darüber zeigen. – Als erste große Dada-Anthologie nach dem Krieg erschien in New York im Jahre 1951 die Sammlung von Robert Motherwell 'The Dada Painters and Poets'[141]). Das Buch vereinigt zahlreiche Dokumente, Manifeste, Texte und Abbildungen, vieles auch vom New Yorker und Pariser Dada. Freilich sind alle Texte ins Englische übersetzt. Das hat bei der spezifischen Sprache der Manifeste usw. oft nicht allzu viel Sinn. Dem Buch ist angefügt eine große Bibliographie, die Bernard Karpel zusammengestellt hat und die wohl die umfassendste und beste bisher sein dürfte. Sehr praktisch und nachahmenswert ist, daß Karpel diese Bibliographie durch einen Index ergänzt hat. – Eine große Monographie zu Dada, ein Gemeinschaftswerk mehrerer Autoren, die zur »Bewegung« gehört haben, ist in der Schweiz erschienen[142]). Sie ist in drei Sprachen: Englisch, Französisch und Deutsch, spaltenweise gedruckt. Da gibt es einen sachlich informierenden Artikel von Willy Verkauf, dem Herausgeber des Buches über 'Ursache und Wirkung des Dadaismus', einen, selbst ein wenig im Dada-Stil gehaltenen, Bericht von Marcel Janco über die Zürcher Anfänge und ihren Fortgang: 'Schöpferischer Dada', ein Kapitel von Richard Huelsenbeck über 'Dada und Existenzialismus', eines von Hans Richter über 'Dada und Film', Bemerkungen von Hans Kreitler 'Zur Psychologie des Dadaismus' und schließlich ein paar Seiten von Rudolf Klein und Kurt Blaukopf über 'Dada in der Musik'. In diesen Essays steht Sachliches und Unsachliches, Klares und Un-

[141]) The Dada Painters and Poets: An Anthology. Edited by Robert Motherwell. Verlag Wittenborn, Schultz Inc. New York 1951.

[142]) Dada. Monographie einer Bewegung. Hrsg. v. Willy Verkauf. Verlag Arthur Niggli Ltd. Teufen (AR) Schweiz. o. J. (1957).

klares, Schlichtes und Preziöses, Übereinstimmendes und Widersprechendes, und all das zusammen, in der Vielfalt der Aspekte, mag kein schlechtes Bild geben von der Bewegung, die im Grunde einer eindeutigen Darstellung ihres Wesens so widerstreitet, daß es nur konsequent ist und eigentlich noch mit zum Inhalt des Buches und zu den Kennzeichen seines Gegenstandes gehört, wenn der Verleger am Schluß gesteht, daß »der Versuch, das Phänomen Dada zu erfassen, nicht vollständig geglückt« sei (188), daß das indessen ja wohl zu seinem Wesen gehöre. Das Buch, das reich illustriert ist, wird besonders nützlich durch eine ausführliche 'Chronologie', ein 'Dada-Lexikon', das Namen und Sachen umfaßt, und eine große Bibliographie. – 'Dichtung und Chronik der Gründer' von Dada in Zürich bringt ein Band der 'Sammlung Horizont' im Verlag der Arche [143]). Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara sind die Mitarbeiter des Herausgebers Peter Schifferli. Sie und Marcel Janco haben Einleitungen zu dem Buch geschrieben, Tzara in französischer Sprache. Die Sammlung der Gedichte umfaßt »Verse«, wenn man sie so nennen will, von Arp, Huelsenbeck, Tzara, Ball und Emmy Hennings sowie vereinzelte dadaistische Gedichte von (nicht nur deutschen) Schriftstellern, die nicht eigentlich Dadaisten waren. Die Grenze zum Surrealismus scheint mir da nicht klar gezogen. Daneben finden sich einige »Simultangedichte« von Arp-Serner-Tzara und Huelsenbeck-Tzara. Dokumente und Erinnerungen, 'Personalien' und eine kleine Bibliographie sowie etliche Abbildungen und Photographien vervollständigen das hübsche Bändchen, das für den »Liebhaber« eine Einführung, für den Kenner eine Ergänzung zu den großen Monographien ist.

Richard Huelsenbeck, heute Psychiater in New York, hat, abgesehen von den eben genannten Beiträgen, auch ein eigenes kleines rückblickendes Buch verfaßt, in dem er, mit manchen neuen Aspekten und meist ganz undadaistischer Sachlichkeit, die Dada-Ereignisse erzählt, an denen er teilgenommen hat [144]). Ausführlich stellt er die Mit-Dadaisten dar, vor allem aber die neben Arp gewiß wohl ernsteste Gestalt der Gruppe: Hugo Ball. Aber auch zum Wesen, zu den Hintergründen, den Ursachen, den verborgenen oder bewußten Zielen des Dadaismus wird Überzeugendes gesagt. Aus der Rückschau, auch aus der Wirkung, Weiterentwicklung, Umbiegung der dadaistischen Tendenzen wird vieles klarer, was ursprünglich dumpfes Wollen war. Im übrigen ist außer Feuilletonistischem nicht viel Nennenswertes zu einer nüchternen Analyse und Definition des Dadaismus geschrieben worden. – Beachtung verdient aber der gute Aufsatz über den Dadaismus von Fritz Usinger im 'Expressionismus-Band' (341–350). Der Dadaismus war den Dadaisten verborgen, so meint Usinger. »Die spätere Deutung gerät tiefschichtiger als der historische Vollzug selbst« (341). Daran ist zweifellos etwas Richtiges, das im Wesen dieses Phänomens Dada selber liegt, und bei Huelsenbeck zeigte es sich schon. Usinger ist aber vor allem überzeugt, daß der Dadaismus oder das, was ihm zugrunde liegt, heute noch wirksam ist: »Der Dadaismus enthält für uns mehr Zukunft als der Expressionismus« (342). Denn »die Gesamtkonzeption des Dadaismus mit ihrer Einbeziehung des Geistigen [ist] viel gegenwärtiger und aktueller als die Art der expressionistischen Seelenmanifeste. Der Dadaismus lebt aus einer merkwürdigen Entsprechung zu unserer inneren Situation, und er hat die Periode seiner Erschließung noch vor

[143]) Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Mit Photos und Dokumenten. Sammlung Horizont. Verlag Die Arche, Zürich 1957.

[144]) Richard Huelsenbeck, Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Limes-Verlag, Wiesbaden 1957.

sich« (342). Auch dem Surrealismus, der »nur die Romantik einer seelischen Absonderung und Isolation« erreicht, ist er überlegen, zumal durch das geistige Element des Humors, das im Gegensatz zur unfreien Bindung an das Unterbewußte beim Surrealismus Freiheit bedeutet. Und während Huelsenbeck (in: Dada, Monographie einer Bewegung, a. a. O.) enge Verbindungen zwischen Dada und Existentialismus sieht, glaubt Usinger in ihm Ansätze zu »einer Überschreitung des reinen Existentialismus« zu erkennen (343). Das alles scheint mir sehr erwägenswert. Und auch mit den Hinweisen auf die historische Einordnung des Dadaismus, zur Verwandtschaft von Dadaismus und abstrakter Kunst, zum Unterschied von expressionistischem und dadaistischem Gedicht, den Usinger an van Hoddis' 'Weltende' und einem Gedicht aus Arps 'Wolkenpumpe' erläutert, kann man übereinstimmen. Die stärkste dichterische Begabung – so sagt Usinger mit Recht – ist Hans Arp. Er ist auch der einzige, der »die Idee der dadaistischen Dichtung ein Leben lang weitergeführt und fortentwickelt hat« (350). Man darf seine Dichtungen nicht mit surrealistischen verwechseln; denn es handelt sich nicht um einen »neuen Gegenstandsbereich oder [ein] Traumreich«, sondern um ein »reines Wortreich, das ganz in sich besteht und weder etwas über die Realität noch über den Autor aussagt« (349). Das trifft wohl in der Tat etwas vom Wesen der Lyrik Arps. – Eine Reihe von Bändchen mit seinen Gedichten sind in der Berichtszeit erschienen, alle im Limes-Verlag. Eine 'Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911–1952' umfaßt die Sammlung 'Wortträume und schwarze Sterne' [145]). In einer Einleitung berichtet Arp von seinen poetischen Anfängen, die schon in der Art des Späteren sind. Dieser 'Wegweiser' ist eine ausgezeichnete Einführung für das Verständnis Arpscher Lyrik und für ihre Entwicklung. – Neue Gedichte bringt ein kleines Heft 'Auf einem Bein' [146]). – Eine dritte Sammlung [147]) enthält ebenfalls zum größten Teil Gedichte aus jüngerer und jüngster Zeit. Besonders aufschlußreich hier die 'Konfigurationen 1918, 1930, 1950'. – 'Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954' hat Arp in dem Buch 'Unsern täglichen Traum . . .' vereinigt [148]). Einiges davon war schon früher veröffentlicht. Hier gibt er einen Bericht über seinen Weg zur neuen Kunst. Zum Studium Arps und des Dadaismus ist das Buch höchst förderlich, besonders sind es die älteren Betrachtungen von 1949 über Wesen und Ziele von Dada (20 ff.), die Bemerkungen zur 'konkreten Kunst' (79 ff.) oder zum Arbeitsvorgang und zur Arbeitsmethode (84 ff., 96 ff.) [149]). – Kaum noch im Stil des Dada sind Richard Huelsenbecks neue Gedichte, die er unter dem Titel 'Die Antwort der Tiefe' vorlegt [150]). Konventionelles, Surrealistisches, Dadaistisches wechselt da miteinander, zuweilen in einem Gedicht.

Hin und wieder erfährt man auch noch etwas von Kurt Schwitters. Kürzlich gab es in der Londoner Lords' Gallery eine Schwitters-Ausstellung, bei deren Eröffnung auch aus seinen Gedichten vorgelesen wurde. Sein Werk soll in einem eigenen Kurt-Schwitters-Museum in Oslo aufbewahrt werden, so liest man. Ein paar Aufsätze über ihn gelten fast ausschließlich dem bildenden Künstler. – Von

[145]) Hans Arp, Wortträume und Schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911–1952. Limes-Verlag, Wiesbaden 1953.

[146]) Ders., Auf einem Bein (Dichtung unserer Zeit, Heft 1). Limes-Verlag, Wiesbaden 1955.

[147]) Ders., Worte mit und ohne Anker. Limes-Verlag, Wiesbaden 1957.

[148]) Ders., Unsern täglichen Traum . . . Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Verlag Die Arche, Zürich 1955.

[149]) Nur genannt sei die Monographie von Carola Giedeon-Welcker, Hans Arp, 1957, die vor allem dem bildenden Künstler gilt.

[150]) Richard Huelsenbeck, Die Antwort der Tiefe. Gedichte. Mit 7 Klebebildern von Hans Arp. Limes-Verlag, Wiesbaden 1954.

George Grosz, der mit dem Berliner Dadaismus eng verbunden war, sind einige Bildbände wieder gedruckt worden [151]). Gelegentlich gibt es auch Ausstellungen seiner Werke. Seine Autobiographie hat Rowohlt verlegt [152]). Sie ist indessen allzu ungeformt und anekdotisch, allzu wenig geistig bewältigt, allzu sehr langatmige Darbietung von Belanglosigkeiten oft recht subjektiver Art, als daß viel damit anzufangen wäre. Aber auch hier mag man sagen, daß eben mit diesen Mängeln das Buch einen dokumentarischen Wert hat.

Hans Arp schreibt in dem Essay 'Dada war kein Rüpelspiel': »Der strahlende Glanz der mystischen Dichtungen zog uns an, in denen der Mensch von Freuden und Leiden befreit wird. Es war der 'unbekümmerte Grund', wie Tauler ihn nannte, nach dem wir uns sehnten« ('Unsern täglichen Traum . . .' 23 f.). Das ist ein charakteristischer Satz, der für keine Gestalt des Dadaismus so sehr unmittelbar einleuchtet wie für Hugo Ball. Es muß doch wohl eine geheime, vielleicht nicht einmal bewußte Hoffnung die Dadaisten getrieben haben, eine Hoffnung, daß bei jener Inthronisierung des Zufalls und der absoluten Freiheit, das bei der wirren, simultanen Zusammenfügung von Fragmenten der zerschlagenen Zivilisation irgend etwas sichtbar werde, sich zeige, aufsteige, »daß man des Absoluten habhaft würde, wenn man das Relative ad absurdum führe« [153]). Balls Weg ist für diesen innersten Impuls bezeichnend. Freilich muß man wohl vorsichtig sein, einen konsequenten Weg bei ihm zu konstruieren. Bert Herzog hat in einem erfrischenden Aufsatz [154]) die Legende um Hugo Ball ins rechte Licht gesetzt. »Menschen von der Art Balls neigen immer zu Konversionen«, meint er (717), und er spricht von einem »Hin- und Herspringen zwischen fast starrem Formalismus und radikaler Formfeindschaft, zwischen Ordnung und Chaos« (718). Von einem konsequenten »Weg« Balls also könne man nicht reden; »denn auf einem Weg konnte Ball nicht gehen« (718). Diese Sätze sind zugleich eine Kritik an den Büchern von Emmy Ball-Hennings über ihren Lebensgefährten. In der Berichtszeit ist ihr Erinnerungsbuch 'Ruf und Echo' erschienen [155]), das eine Geschichte ihrer Ehe mit Hugo Ball, aber zugleich oder mehr noch eine Biographie Hugo Balls und ein Bericht über die Entstehung seiner Schriften ist. Es ist aus der Haltung verehrender Liebe geschrieben und mit der engagierten Subjektivität und Idealisierung, die einem solchen Buch zustehen mögen. Ähnlich wie bei den Sturm-Erinnerungsbüchern kann aber gerade diese im Sinne »objektiver« Historiographie – soweit es sie gibt – vielleicht verfälschende Überhöhung und persönliche Akzentuierung einen Einblick in die Atmosphäre der Gruppe und der Zeit, in ihre geistigen und menschlichen Probleme gewähren. – Eine Korrektur und Ergänzung bietet die Lektüre der Briefe Balls, die im Jahre 1957 mit dem Vorwort des Freundes Hermann Hesse aus dem früheren Buch von Emmy Ball-Hennings 'Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten' erschienen sind [156]). Zwar ist das vermutlich nur ein geringer Bruchteil der Briefe Balls, aber sie vervollständigen doch das Bild seiner Persönlichkeit und seines

[151]) Z. B. George Grosz, Ade Witboi, und: Ders., Der Spießer-Spiegel, beide Arani Verlags GmbH., Berlin-Grunewald 1955.

[152]) George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Mit 17 Tafel- und 45 Textabbildungen. Rowohlt Verlag, Hamburg 1955.

[153]) So bereits über den Expressionismus: Wilhelm Worringer, Künstlerische Zeitfragen. München 1921, S. 16.

[154]) Bert Herzog, Hugo Ball ohne Legende. Wort u. Wahrheit 7, 1952, S. 716–719.

[155]) Emmy Ball-Hennings, Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball. Verlag Benziger, Einsiedeln, Zürich, Köln 1953.

[156]) Hugo Ball, Briefe 1911–1927. Besorgt von Annemarie Schütt-Hennings. Benziger Verlag, Einsiedeln, Zürich, Köln 1957.

»Weges«. Man ist froh, Dokumente von ihm selbst in der Hand zu haben, wenn man viel von Emmy Ball-Hennings gelesen hat. Die Briefe sind chronologisch geordnet, freilich oft nur nach dem Gedächtnis der Herausgeberin. – Von größerem Belang aber ist Balls Schrift 'Die Flucht aus der Zeit', die bereits 1946 in schöner Buchausgabe gedruckt wurde [157]). Man mag nur hoffen, daß diese Aufzeichnungen, denen ein längeres Vorwort von Emmy Ball-Hennings vorangeht, nicht verändert und gekürzt sind und daß die einzelnen Datierungen zuverlässig sind. – Das Buch Hugo Balls über 'Byzantinisches Christentum' (1958 in 2. Auflage) zu besprechen, ist hier nicht der Ort. – In Amerika ist 1955 eine Dissertation über die anarchistische, expressionistische und dadaistische Phase in Balls Leben und Werk erschienen [158]).

Eine Möglichkeit über den Dadaismus hinauszukommen war bekanntlich der Weg in den Surrealismus, dies weniger in der deutschen als in anderen Literaturen. Freilich gibt es schon vor dem Dadaismus in der deutschen Literatur, und nicht nur in der deutschen, surrealistische Züge und Werke. Über den Surrealismus in der deutschen Literatur ist bisher wenig Ergiebiges geschrieben worden. Aus dem Jahre 1953 gibt es eine ungedruckte Kölner Dissertation über den 'Surrealismus im deutschen Sprachgebiet' (siehe Liste). – Eine Anthologie – die erste dieser Art überhaupt – der wichtigsten Texte des französischen, englischen und amerikanischen Surrealismus der Jahre 1924–1949 ist als Sonderdruck der Schriftenreihe 'Das Lot' erschienen [159]). Ich nenne diese, auch für die Erkenntnis einzelner Tendenzen moderner deutscher Literatur sehr förderliche Veröffentlichung, die vor der Berichtszeit erschienen ist, hier, weil sie ganz unbeachtet geblieben ist. Alain Bosquet gibt in der Einführung eine »Definition« und stellt die Genese des Surrealismus dar, die Anfänge, Reife und inneren Kämpfe, die Fortentwicklung, die »Auswanderung« des Surrealismus nach Amerika usw. Ein besonderes Kapitel gilt Salvador Dali und der »Paranoia-Kritik«. Ein Mangel des Buches ist, daß die Texte nur in Übersetzungen geboten werden. Wertvoll, wenn auch nicht in allem zuverlässig, sind die 'Biographischen und bibliographischen Notizen' am Schluß. Man sollte aber wissen, wer sie gemacht hat. – Die übrige Literatur zum Surrealismus, auch im Ausland auch nur anzuführen, wäre hier nicht erlaubt. Ich nenne nur als kleine Auswahl ein paar Titel: Als wichtigstes Buch, an dem auch der Literarhistoriker der deutschen Moderne nicht vorbeigehen kann, die zweite Auflage von Marcel Raymonds ausgezeichnetem Werk 'De Baudelaire au Surréalisme' [160]); sodann den Aufsatz von Eva Schmidt-Henrich 'Zur Psychologie des Surrealismus' [161]), einen Beitrag von Adolf Weis, der eine Analyse der Geschichte, des Wesens und der Probleme des Surrealismus zu geben versucht [162]), und schließlich die kritischen Bemerkungen von Theodor W. Adorno 'Rückblickend auf den Surrealismus' [163]).

[157]) Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit. Verlag Josef Stocker, Luzern 1946.

[158]) G. E. Steinke, The anarchistic, expressionistic and dadaistic phases in the life and work of Hugo Ball. Diss. Stanford University 1955. Erwähnt sei noch der kleine Aufsatz von Ilsemaria Galizia Faßbinder über Hugo Ball im Hochland 46, 1954, S. 482 bis 484.

[159]) Surrealismus 1924–1949. Texte und Kritik. Hrsg. u. eingeleitet v. Alain Bosquet. Dritter Sonderdruck der Schriftenreihe Das Lot. Karl H. Henssel Verlag, Berlin 1950.

[160]) Edition nouvelle revue et remaniée. Librairie José Corti, Paris 1952.

[161]) Wiener Archiv für Psychologie, Psychiatrie und Neurologie 3, 1953, S. 1–13.

[162]) Adolf Weis, Der Surrealismus und das Problem der Wirklichkeit. Hochland 45, 1952/53, S. 426–437.

[163]) Texte und Zeichen 2, 1956, S. 620–624; wieder abgedruckt in: Th. W. Adorno, Noten zur Literatur. Bd. 47 der Bibliothek Suhrkamp. Berlin und Frankfurt/Main 1958, S. 153–160. – Vgl. auch die Beiträge von Michel Carrouges in der Zs. Paru 8, 1952, N. 55, S. 61–66, und 9, 1953, Nr. 65, S. 100–108.

VI.

Im Vergleich mit der Lyrik des Expressionismus im weiten Sinne treten Drama und erst recht Prosa an Bedeutung weit zurück. Im Drama sind es zwei Namen vor allem, denen sich das Interesse der Forschung und der Laien zugewandt hat: Georg Kaiser und Ernst Barlach. Andere kommen meist über die Ehre einer Dissertation kaum hinaus. Von den sogenannten »Vorläufern« hat immerhin Frank Wedekind auch bei einem breiteren Publikum eine kleine Renaissance erlebt. Der Verlag Albert Langen-Georg Müller hat im Jahre 1954 eine umfangreiche Dünndruckausgabe mit ausgewählten Werken Wedekinds präsentiert[164]). Den Hauptteil dieser Leseausgabe, die Hansgeorg Maier aus der späteren Auflage der 'Gesamtausgabe' von Kutscher und Friedenthal zusammengestellt hat, bilden die Dramen. Aber auch aus Prosa und Lyrik ist Wichtiges aufgenommen. Vorangestellt ist ein Auszug des Wedekind-Essays von Friedrich Gundolf. Dieser Aufsatz ist posthum 1948 in der Zeitschrift 'Trivium' erschienen und 1954 in der Reihe 'Langen-Müllers kleine Geschenkbücher' als selbständige Veröffentlichung neu gedruckt worden[165]). Außerdem ist zur Einführung ein Aufsatz Thomas Manns wiedergegeben, den er im Jahre 1914 über eine Szene im 5. Akt des 'Marquis von Keith' schrieb. Über die Auswahl läßt sich streiten. Im meisten aber kann man die Entscheidungen des Herausgebers billigen. Die Anordnung der Lyrik sollte deutlicher sein. Die lebenden Kolumnentitel verwirren hier; klar abgesetzte Überschriften wären besser gewesen. – Ausdrücklich als »Ergänzung« zu dieser zum »90. Geburtstag von Frank Wedekind am 24. Juli 1954« erschienenen »Neuausgabe seiner wichtigsten Dichtungen« ist ein aus »Briefen und anderen persönlichen Dokumenten« von Willi Reich zusammengestelltes Bändchen gedacht[166]). Die Texte sind chronologisch geordnet. Sie geben ein recht lebendiges Bild. Eine genaue Angabe der Quelle für das Einzelne wäre auch bei einer so anspruchslosen Liebhaberausgabe kein Fehler. – Die große dreibändige Biographie von Arthur Kutscher ist seit langem vergriffen. Als kleiner einstweiliger Ersatz ist wenigstens in einem »durchgesehenen, leicht veränderten Nachdruck« das Schlußkapitel wieder zu haben, das eine gute allgemeine Charakteristik der Persönlichkeit und der Kunst Wedekinds bietet[167]). – Die zu geben versucht auch das Wedekind-Kapitel von Robert Faesi im 'Expressionismus-Band' (241–263). Der Verfasser hebt Wedekind vom Naturalismus ab und deutet an, was ihn zum Vorläufer des Expressionismus macht, und dann analysiert er kurz die wichtigsten Stücke des Dichters. Er erörtert das Problem der »Erotomanie« bei Wedekind und rückt es in die rechten Verhältnisse. Lyrik und Erzählung werden kurz, vielleicht allzu kurz, abgemacht. Aber über Fragen des Bühnenstils, den Wedekind sich dachte und der seinen Stücken angemessen ist, sind wertvolle Hinweise zu lesen. Überhaupt ist der Artikel eine lebendige und brauchbare Informierung. Darin ist er besser als das meiste andere des 'Expressionismus-Bandes'. Nur vermißt man eine deutlichere Hinwendung zum übergreifenden Gesichtspunkt des Buches, und die Form kommt zu kurz. – Wie weit sich aber überhaupt die Erkenntnis wesentlicher Züge Wedekinds als eines

---

[164]) Frank Wedekind, Prosa Dramen Verse. Verlag Albert Langen-Georg Müller, München o. J. (1954).

[165]) Aus dem Nachlaß hrsg. v. Elisabeth Gundolf, Oxford.

[166]) Frank Wedekind, Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten zusammengestellt von Willi Reich. Langen-Müllers kleine Geschenkbücher Nr. 14, München 1954.

[167]) Arthur Kutscher, Frank Wedekind. Walter Dorn Verlag, Bremen 1954.

modernen Dichters vertiefen läßt, das zeigt die eigenwillige Interpretation der »Lulu-Tragödie« ('Erdgeist' und 'Die Büchse der Pandora') von Wilhelm Emrich[168]). In einer klugen und eindringlichen Analyse beantwortet er zugleich die Frage: »Ist eine Tragödie in der Moderne noch möglich?« (207) Er kommt zu dem Schluß, daß in Wedekinds Stück zwar »genau wie in der alten Tragödie ... ein unbedingter, allgemeinverbindlicher Wert in unauflösliche Kollision mit bedingten, aber ebenso notwendigen und unaufhebbaren Gegenwerten« gerate, daß aber »im Unterschied zur alten Tragödie ... dieser unbedingte Wert trotz seiner Allgemeinverbindlichkeit nicht mehr zu formulieren« sei, da er von der Absolutheit und Ineffabilität des Individuellen ist (226). Deshalb sei dieser unbedingte Wert nur noch negativ auszudrücken, ja im Grunde müßte die Tragödie an dieser Unformulierbarkeit des unbedingten Wertes scheitern, wenn nicht der Dichter eben das Scheitern des Dichters, die »Unmöglichkeit jeder Gestaltung« seiner Tragödie, die »Tragödie seiner Tragödie« darstellen würde (227). Das zeigt Emrich auch in den formalen Konsequenzen deutlich. – Die Bühne sei eigentlich Wedekinds Element; er sei nicht nur ein »Vollblutdramatiker«, sondern auch ein »Mann vom Theaterhandwerk« (258), so liest man bei Faesi. Mit diesem Verhältnis Wedekinds zur Bühne beschäftigt sich ein Exposé von Moritz Lederer in der 'Deutschen Rundschau'[169]). Wedekind habe zwar »sechshundertmal agierend auf der Bühne« gestanden, aber er habe doch »niemals den Anspruch an die normale artistische Perfektion erfüllt« (799). Gleichwohl habe er sich als »das einzige zuverlässige Modell ... für die Manifestation des echten Wedekind-Stils« betrachtet. Als »Akteur« sei er »allezeit der agierende Missionar des Dichters Frank Wedekind« gewesen (800). Dies und anderes in dem Aufsatz ist zur Ergänzung des Wedekind-Bildes lesenswert. – Über Wedekinds Paris-Erlebnis handeln ein paar Seiten von Herbert Günther in der Zeitschrift 'Antares'[170]).

Die Dramen der Expressionisten sind heute noch bis auf Ausnahmen schwer zugänglich. Nur von Barlachs Stücken gibt es eine neue Gesamtausgabe und vor der Berichtszeit ist Mehreres von Sternheim im Aufbau-Verlag erschienen[170a]). Es ist deshalb verdienstlich, daß der Verlag Lechte eine ganze Reihe expressionistischer Dramen gedruckt hat[171]). Die kleinen Bändchen sind mit kurzen einführenden Vorworten der Herausgeber versehen, in denen »das Wesentliche über Entstehung, Uraufführung und Aufnahme des Werkes und die Stellung des Autors in unserer Zeit gesagt wird« (Waschzettel). Sorges 'Bettler', Goerings 'Seeschlacht', Tollers 'Hinkemann', Kaisers 'Lederköpfe', Bronnens 'Vatermord', Ottens 'Ölkomplex', Hasenclevers 'Antigone' und Barlachs 'Sündflut' sind so wieder leicht und in billigen Ausgaben zu haben. Barlachs 'Armer Vetter' (mit einem Nachwort von Walter Muschg) und Kaisers Drama 'Die Bürger von Ca-

---

[168]) Wilhelm Emrich, Wedekind. Die Lulu-Tragödie. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. v. Benno von Wiese. II. Bd., S. 207 bis 228. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1958.

[169]) Moritz Lederer, Wedekind auf dem Theater. Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 799 bis 802.

[170]) Herbert Günther, Frank Wedekind und Paris. Antares 1, 1952/53, Heft 5, S. 3–8.

[170a]) Aus dem bürgerlichen Heldenleben. Erster Teil (Die Hose, Der Snob, 1913, Das Fossil). Zweiter Teil (Bürger Schippel, Die Kassette, Tabula rasa, Der Kandidat) 1947. – Das dramatische Werk. Teil 1: Historische Schauspiele (Das leidende Weib, Manon Lescaut, Die Marquise von Arcis, Oscar Wilde). Teil 2: Lustspiele (Der Abenteurer, Perleberg, Der Nebbich, Der entfesselte Zeitgenosse, Die Schule von Uznach) 1948.

[171]) Dramen der Zeit. Hrsg. v. Artur Müller u. Hellmut Schlien. Verlag Lechte, Emsdetten (Westf.) 1954 ff.

lais' (Urfassung, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walther Huder) sind außerdem in Reclams Universalbibliothek, dies letzte Stück zudem in zwei weiteren kleinen Ausgaben neu gedruckt[172]).

Eine umfassende Monographie fehlt für das expressionistische Drama ebenso wie für die anderen Gattungen. Die ausführlichste Darstellung enthält immerhin Paul Fechters dreibändiges Werk über 'Das europäische Drama'[173]). Es ist geschrieben von einem Kenner des Theaters, der die meisten Stücke, von denen er spricht, in den besten Aufführungen auf der Bühne gesehen hat und auch eine Fülle von biographischen und anekdotischen Einzelheiten, die z. T. bisher unbekannt waren, beisteuern kann. Er charakterisiert die Dramatiker und ihre Werke ausgiebig. Manches bleibt bei bloßer Inhaltsangabe, im Stile eines Schauspielführers. Indessen versucht Fechter auch den Zusammenhang der Dramen im Gesamtwerk der Dichter und in der Geschichte der europäischen Literatur anzudeuten. Besonders anregend aber wird das Buch, wenn der Verfasser auf Fragen des Theaters, seine Möglichkeiten und Grenzen zu sprechen kommt. – Klaus Ziegler stellt in seinem Beitrag zur 'Deutschen Philologie im Aufriß': 'Das deutsche Drama der Neuzeit'[174]) auch das expressionistische Drama gründlicher, als es irgendwo sonst geschehen ist, in den historischen Bezügen der modernen Dichtung dar. Einerseits zeigt er es in den »realgeschichtlich-soziologischen Spannungsfeldern« und andererseits in den »geistesgeschichtlich-weltanschaulichen Spannungsfeldern«. Dabei werden Wesenszüge dieses Dramentyps ganz deutlich, die sich in einer nur aufs Expressionistische beschränkten Analyse nicht gleicherweise erkennen lassen würden: so z. B. ihr Anteil an den Traditionen der Formen und der Probleme. – Otto Mann zeigt in einem Aufsatz 'Dramatische Stile' in dem Sammelband 'Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' (353–380) das expressionistische Drama gleichfalls in dem größeren Zusammenhang der Geschichte des Dramas im 20. Jahrhundert, allzu kurz und nicht auf gleich hohem Niveau wie Ziegler. Dazu ist eine gute Ergänzung sein Aufsatz 'Weltanschauliche Grundlagen der gegenwärtigen Situation des Dramas' im 'Deutschunterricht'[175]). – Konkrete Ergebnisse für die Entwicklung des Dramas im 20. Jahrhundert zeitigt auch ein Vergleich von vier Dramen, den Fritz Martini unter dem Gesichtspunkt 'Soziale Thematik und Formwandlungen des Dramas' unternimmt[176]): es sind Ibsens 'Volksfeind', Hauptmanns 'Weber', Kaisers 'Gas' und Brechts 'Herr Puntila und sein Knecht Matti'. – Speziell dem Drama des Expressionismus gilt eine andere Arbeit Klaus Zieglers[177]). Aus der Betrachtung zweier Dramen, die, wie er meint, »für den Expressionismus sowohl in weltanschaulicher wie in künstlerischer Hinsicht besonders bezeichnend sind« (57): von Kaisers »Ideendrama und Thesenstück« (60) 'Die Bürger von Calais'

[172]) Reclams Univ.Bibl. Nr. 8218, 1958, und Nr. 8223, 1958; G. K., Die Bürger von C. Mit einer Einführung hrsg. v. Dr. Walter Urbanek (Am Born der Weltliteratur. Lesestoff für Höhere Schulen und zum Privatgebrauch). Bayerische Verlagsanstalt, Bamberg und Wiesbaden 1953, [3]1955; G. K., Die Bürger von C., Keßler Verlag, Mannheim.

[173]) Paul Fechter, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Bd. II: Vom Naturalismus zum Expressionismus; Bd. III: Vom Expressionismus zur Gegenwart (aus dem Nachl. hrsg.). Bibliographisches Institut, Mannheim 1957 und 1958.

[174]) Klaus Ziegler, Das deutsche Drama der Neuzeit. In: Deutsche Philologie im Aufriß. Bd. II, Sp. 949–1298.

[175]) 1953, Heft 5, S. 5–19.

[176]) Fritz Martini, Soziale Thematik und Formwandlungen des Dramas. Der Deutschunterricht 1953, Heft 5, S. 73–100.

[177]) Klaus Ziegler, Das Drama des Expressionismus. Der Deutschunterricht 1953, Heft 5, S. 57–72.

und Barlachs Drama 'Die Sündflut' umschreibt er den »wesenhaften Gesamtcharakter und die grundsätzliche Gesamtbedeutung des expressionistischen Dramas« (57). Dabei zeigen sich zwei Haupttendenzen des expressionistischen Dramas: eine soziologische Richtung, zu der auch z. B. Sternheims Stücke und Kaisers 'Gas'-Trilogie gehören, und eine idealistische Richtung, »außerhalb aller soziologischen Bezüge« (66), die eben durch Barlachs 'Sündflut' oder auch durch Werfels 'Spiegelmensch' beispielhaft repräsentiert wird. Die »weltanschaulichen Gehalte« (68) zeitigen entsprechende Formzüge, die Ziegler prägnant definiert. Indem er schließlich Verwandtes und Trennendes zwischen dem expressionistischen Drama und dem Drama der Gegenwart aufzeigt, gibt er zugleich eine konkret begründete Kritik an den »schwerwiegenden Schwächen« (71) des expressionistischen Dramas, ohne das die »Dramatik« der Gegenwart gleichwohl undenkbar ist. Ausgenommen von solcher Kritik werden »manche Dramen Barlachs«, z. B. 'Die Sündflut' oder 'Der Arme Vetter' (72). – Auch Otto Mann[178]) unterzieht das expressionistische Drama einer scharfen Kritik. Bis auf Ausnahmen echter »dramatischer Erfüllungen« wie etwa in den Dramen Sternheims und Kaisers läßt sich »fast der ganze übrige Bestand der expressionistischen Dramen . . . nicht vom Drama her rechtfertigen. Hier schreibt nicht zuerst der Dramatiker, sondern der Expressionist«. Darum sind diese Stücke »künstlerisch keineswegs gleichgültig und nichtig« (216). Eine Analyse zeigt auch, daß »das Tragische letztlich dem Programm des Expressionismus entgegen« steht (220). Allenthalben versucht Mann das expressionistische Drama, das er mit zahlreichen, auch weniger bekannten Beispielen vorführt, vor dem Hintergrund des europäischen Dramas und seiner Haupttypen zu zeigen und das Eigentümliche und Unterscheidende der expressionistischen Versuche davon abzuheben. Dabei bleiben manche Begriffe unklar. Was heißt etwa, daß der Mensch sich »expressionistisch bilden« soll? Was heißt »gotthaltige Wirklichkeit« (226)? Der Autor unterscheidet vier charakteristische Ausdrucksweisen, die der expressionistische Dramatiker in der Überlieferung vorfindet. Davon hebt er die eigene und neue des Expressionismus als eine besondere ab. Auch Mann legt mit ausführlicher kritischer Begründung dar, warum dem expressionistischen Drama keine Dauer beschieden sein konnte. Aber er sieht seine Fortwirkung in engerem Bereich als Ziegler. Dichter, die vom Erbe des expressionistischen Dramas zehrend das »aufgebrochene Chaos wieder menschlich und künstlerisch zu bewältigen« imstande waren, sind für ihn Zuckmayer, Brecht und Bruckner (235 f.). Das wollen die letzten Seiten des Beitrags belegen. – Über Bühnenprobleme des Expressionismus und des modernen Dramas hat Egon Vietta einige Bemerkungen gemacht[179]).

Von Kaisers zahlreichen Dramen gibt es, abgesehen von den 'Bürgern von Calais', den 'Lederköpfen' und den 1948 posthum erschienenen Griechendramen noch keine neue Ausgabe, nicht einmal von allen den Stücken, die heute viel diskutiert und manchmal aufgeführt werden[180]). Eine Gesamtedition ist ein dringendes Desiderat. Ebenso wäre sehr erwünscht eine Ausgabe seiner erhaltenen Briefe. Soweit man sie bisher kennenlernen konnte, sind sie von aufschlußreicher Bedeutung für unsere Vorstellungen von der Persönlichkeit des Dichters und von seinem Werk, und vielleicht werden sie manche von ihnen

[178]) Otto Mann, Das Drama des Expressionismus. In: Expressionismus (siehe Anm. 17), S. 213–240.

[179]) Egon Vietta, Dramatisches Protokoll II: Der Expressionismus (Grundfragen des Raums auf der Bühne). Das Neue Forum 1951/52, S. 65–70.

[180]) Kürzlich ist in Marburg übrigens die – fragmentarische – Komödie aus dem Nachlaß 'Das gordische Ei' uraufgeführt worden.

korrigieren. Auch die theoretischen Schriften sollten zusammen gedruckt werden. – Einer seiner beiden Romane: 'Villa Aurea', der in den Jahren 1938/39 entstanden und zuerst 1940 in Amsterdam gedruckt worden ist, ein Buch, das Thomas Mann hochgeschätzt hat, ist im Kessler-Verlag neu aufgelegt worden[181]). Ein paar Notizen über den Text und seine Herkunft dürften auch den dilettierenden Romankonsumenten kaum abschrecken, aber manchem nützlich sein. – Eine größere Monographie über Georg Kaiser hat B. J. Kenworthy geschrieben[182]). Das schöne und gründliche Buch, das z. T. auf der Einsicht in bisher Unveröffentlichtes beruht, beginnt mit einer biographischen Skizze, die, wie der Verfasser angibt, im Wesentlichen auf der Wiener Dissertation von Viktor Fürdauer (Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk, masch.schr., 1949) basiert. Die Einteilung der darauffolgenden Analyse des Werks soll – so sagt der Autor im Vorwort – aufbauen auf den beiden Grundtypen, die sich, mit unterschiedlicher Akzentuierung, bei den Dramen Kaisers erkennen lassen. Das sind erstens »the 'social' plays, in which he seeks to explore the problems of the material world about him«, und zweitens »the works where the individual discovers his own reality in a Kleistean inner world of emotional, subjektive truth« (XIV). Freilich ist das Buch denn doch in der Ausführung weniger nach dieser Zweiteilung angelegt, vielmehr deuten die Kapitelüberschriften zugleich einen aufsteigenden Weg an, wie ihn Kenworthy sieht: 'The Ascendency of the Flesh' – 'The Myth of the New Man' – 'The Triumph of the Mind'. Dabei erscheinen im Kapitel vom Mythos des neuen Menschen vor allem die Dramen der »sozialen« Problematik. Aber der Verfasser weiß, daß eine strenge Einteilung der Stücke Kaisers letztlich ein methodischer Behelf ist und daß – so betont er mehrfach – die genannten Elemente in unterschiedlicher Mischung in allen zu finden sind. Das letzte Kapitel betrachtet die Dramen, deren Thema das Problem des Künstlers ist. Diese Stücke zeigen den Weg an, »in which he himself sought to resolve this conflict between the world about him and the world within him: by artistic creation, whose product partakes of the ideal and yet has its existence in the objectively real world« (199). In der Gesamtkonzeption und in vielen Einzelheiten ist das Buch Kenworthys ein sehr wertvoller und förderlicher Beitrag. Nützlich die Liste der Aufführungen, der Katalog der Übersetzungen von Kaisers Stücken, die gründliche und – soweit ich prüfen konnte – zuverlässige Bibliographie seiner Werke. Zu dem Fragment 'Das Millionenbaby', das als Appendix abgedruckt ist, fehlt der Kommentar. Das Verhältnis Kaisers zum Expressionismus ist ein wenig allgemein und summarisch dargestellt. Es reicht, auch wenn man von Formfragen einmal ganz absieht, in einem so umfassenden Buch nicht aus, unter Berufung auf Wolfgang Paulsen zu sagen: »In denying the normal reality of the surface of life and looking behind appearances for the ultimate truth, Kaiser is a typical Expressionist – 'und das heißt Weltflüchtling *und* Gottsucher'. Both these elements are present in his work . . .« (152 f.). Neben reiner Problemanalyse hätte die Form der Stücke mehr berücksichtigt und in ihrem Verhältnis zum Expressionismus bestimmt werden sollen. Das interessiert besonders im Hinblick auf die Weiterentwicklung bis in Kaisers Spätzeit. – Was in Kenworthys Buch zu kurz kommt, das hatte schon im Jahre 1952 Klaus Ziegler in einem Aufsatz über 'Georg Kaiser und das moderne Drama' deutlicher umrissen, der

---

[181]) Georg Kaiser, Villa Aurea. Roman. Kessler Verlag, Mannheim 1952.

[182]) B. J. Kenworthy, Georg Kaiser. (Modern Language Studies). Verlag Basil Blackwell, Oxford 1957. Vgl. dazu auch Paulsen (siehe Anm. 191a) S. 290, Anm. 2.

in Kenworthys Bibliographie denn auch fehlt[183]). Ausgehend von der Frage nach dem Sinn der »einstmals echt repräsentativen Bedeutung« Kaisers »wie nach dem Sinn seiner heute wohl kaum mehr verkennbaren Begrenzung«, die weitgehend eine Frage »nach den Grenzen des Expressionismus überhaupt« (45) ist, untersucht Ziegler das Werk Kaisers nach seinen wesentlichen Motiven und Tendenzen. Er unterscheidet, ähnlich wie in dem späteren Artikel (siehe Anm. 177) zwei Grundansätze: die »radikale Gesellschafts- und Kulturkritik« und die »positive Konstruktion einer neuen Gesellschaft und Kultur« (46). Die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, deren Erfahrung für den ersten Ansatz die Voraussetzung ist, konkretisiert Kaiser »vornehmlich nach zwei Richtungen hin: einmal unter subjektiv-psychologischem und zum andern unter objektiv-soziologischem Aspekt« (47). Aber es geht Kaiser noch »um etwas weit Konkreteres: nämlich um die höchst konkrete Frage nach den individuell charakteristischen Wesensgesetzlichkeiten und Entwicklungstendenzen der technisch-industriellen Hochzivilisation« (51). Alle Gesellschaftskritik Kaisers aber kommt letztlich aus tieferem, ethischem und metaphysischen Grund. Die Frage nach der Wiedergewinnung des verlorenen Paradieses »ethischer Reinheit und metaphysischer Geborgenheit« (55) beantwortet Kaiser mit der Verkündigung einer »Natur- und Lebensreligion« und einem »ethisch-mystischen Idealismus« (56). All das wird konkret mit genauer Kürze ausgeführt und auch in seinen formalen Konsequenzen treffend angedeutet. Schließlich zeigt der Verfasser Kaisers Stellung in der Tradition mit Verbindendem und Trennendem und seine zwiespältige Bedeutung für die weitere Entwicklung des Dramas. – Auch Otto Mann beschreibt Wesenszüge der Kaiserschen Dramatik in einem Essay des 'Expressionismus-Bandes' (264–279), der in Einzelheiten den Beitrag Zieglers ergänzen kann. Er beschränkt sich, dem Thema des Buches entsprechend, im wesentlichen auf die expressiontisischen Stücke im engeren Sinne. Freilich hätten sie von den nichtexpressionistischen Dramen, die Kaiser – wie der Verfasser sagt – »vorher und nachher und auch zur Zeit des Expressionismus« schreibt (264), deutlicher in ihrer spezifischen Art abgehoben werden sollen. Die Hinweise auf Späteres am Schluß des Artikels bleiben dafür zu knapp. Als »Grundthema« Kaisers nennt Mann »das Problem des Unbedingten« (269), die Erfüllung im Unbedingten bis zum Scheitern. Es hat als zweites neben sich: daß der Mensch »sich das Unbedingte durch Täuschung zu verschaffen sucht«, daß er sich wandelt »in ein geborgeneres Sein« (273 f.). Das Motiv des »Unbedingten« zeigt Mann, wie es naheliegt, an den 'Bürgern von Calais'. Dieses Stück analysiert er ausführlicher, aber dabei fehlt, was den Gehalt des Stückes betrifft, ganz Wesentliches. Daß die Bürger von Calais dem Leben »nur durch einen glücklichen Zufall« erhalten bleiben (269), entspricht wohl kaum der Intention des Dichters. – Tiefer sieht Eberhard Lämmert in seiner klugen und besonnenen Auslegung des Stücks, die auch die Einleitungen der früher genannten kleinen Ausgaben übertrifft[184]). Freilich durfte er ausführlicher sein. Treffend zeigt er, wie das Stück »gegen seine Zeit geschrieben« ist »und doch in mehr als einem Sinne ein Zeitstück« ist (305). In einer schönen Analyse von Aufbau, Form und Sprache erhellt der Verfasser zugleich die Probleme des Gehalts. Er macht deutlich, daß »der unablässige Ruf nach dem neuen Menschen in diesem Drama nicht eine, sondern eine ganze Reihe von Erscheinungen dieser Idee evoziert« (320). Und mit kritischem Unter-

[183]) Hebbel-Jahrbuch 1952, S. 44–68.

[184]) Eberhard Lämmert, Kaiser, Die Bürger von Calais. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart (siehe Anm. 168), S. 305–323.

scheidungsvermögen deckt er die Grenzen des Stücks, ja die Gefahren auf, die in ihm als Möglichkeiten stecken, weil sich hier eine Opfergesinnung emanzipiert, die »nicht an der Sache gemessen« wird (323). Die Froissartsche Chronik, »nicht das Drama Kaisers, ist ein überzeitliches Lehrstück. Das Drama Kaisers von 1913 dagegen ist als *Zeitstück* ein sehr ernst zu nehmendes Dokument der Wirklichkeiten des 20. Jahrhunderts« – so ist des Verfassers Schluß. Dieser Aufsatz greift auch in den allgemeinen Erkenntnissen für die Grundanschauungen Kaisers, die Formphänomene seiner Dichtung und für das Verhältnis von Idee und poetischer Verwirklichung tiefer als die meisten der älteren monographischen Arbeiten, von denen er profitiert; auch etwa als der Versuch von H. F. Königsgarten im 'Monat', der im wesentlichen eine Fortführung und Variation seines früheren Buches ist[185]). – Im gleichen Sammelwerk über das Drama hat Peter von Wiese Kaisers 'Pygmalion' interpretiert (325–337). Nach einer ausführlichen Paraphrase des Inhalts erörtert er das tragende Problem, das »das zentrale Thema der Dichtung Georg Kaisers« überhaupt ist: die »geistesgeschichtlich uralte Antinomie zwischen Idee und Realität« (330); und wie Ziegler sieht er als Haupttendenzen der Kaiserschen Dramatik, die sich daraus ergeben, Kritik an der gegenwärtigen Zivilisation und die Vision eines neuen Menschen. »Gemeine« Wirklichkeit und »ekstatische Wirklichkeit«[186]), die Gefährdung und Bedrückung durch das Empirische und die Vision einer paradiesischen Geborgenheit stehen sich gegenüber. Dabei gibt es Analogien zur christlichen Heilslehre. Aber Peter von Wiese zeigt sehr richtig ihre veränderte und spezifische Ausprägung bei Kaiser, die keine Identifizierung zuläßt. – Im Anschluß an ein Briefwort Kaisers, sein 'Soldat Tanaka' sei »vollendeter Woyzeck«, »mehr als Woyzeck«[187]), untersucht Jan C. Loram die Frage, ob und in welchem Sinne dieser Anspruch des Dichters zutreffe[188]). Er kommt zu dem Schluß, daß er allenfalls gelten könne für den dritten Akt, »and here the obvious manner in which he preaches at us does not make an impression« (47 f.). Tanaka habe zuviel Ähnlichkeit mit Woyzeck, als daß wir den Tanaka von Akt III als eine logische Entwicklung des Tanaka von Akt I hinnehmen könnten. Die Wandlung in Tanaka sei ebenso unglaubwürdig, wie es eine ähnliche Wandlung in Woyzeck gewesen wäre. »We can be grateful that Büchner left Woyzeck as he was« (48). – Der gleiche Autor hat einige Bemerkungen zu den 1948 posthum erschienenen Griechendramen gemacht[189]). In diesen Stücken kommt Kaiser zu neuen Lösungen: Zwar geht es ihm auch hier noch um den neuen Menschen, »but now the 'Erneuerung' can come only through grace« (30). Daß Kaiser sich »undoubtedly« in der Gestalt des Pygmalion als Künstler und in der des Bellerophon als Idealisten selbst gesehen habe, ist eine Vermutung, die zu prüfen wäre. – Kaisers erstes – unveröffentlichtes – Stück, den Einakter 'Schellenkönig', untersucht Robert Kauf[190]). Es geht ihm weniger um das Drama selbst als um die Erhärtung der Mitteilung Kaisers, es gebe im Grunde keine definierbare Entwicklung in seinem Werk, vielmehr eigentlich ein »Nebeneinander«, »in dem das volle Oeuvre des aus-

[185]) H. F. Königsgarten, Georg Kaiser. Der Dramatiker des Geistes. Der Monat 4, 1952, Heft 41, S. 516–523.

[186]) So unterscheidet Owen Goulden in seiner Dissertation (siehe Liste).

[187]) Brief vom 10. Dezember 1939 an Cäsar von Arx.

[188]) Ian C. Loram, Georg Kaisers Der Soldat Tanaka 'Vollendeter Woyzeck'? German Life and Letters 10, 1956, S. 43–48.

[189]) Ders., Georg Kaiser's Swan Song: 'Griechische Dramen'. Monatshefte (Wisconsin) 49, 1957, S. 23–30.

[190]) Robert Kauf, 'Schellenkönig': An unpublished early play by Georg Kaiser. The Journal of English and Germanic Philology 55, 1956, S. 439–450.

gesponnenen Lebens schon in festem Bezirk umgrenzt« sei[191]). Die nicht vollkommen überzeugende Analyse des Stückes führt – wie der Verfasser meint – zu einer Bestätigung von Kaisers Behauptung »that his general outlook on life took shape very early and never underwent any significant development« (449). – Diese Auffassung stützt von anderer Seite her eine bemerkenswerte Diskussionsthese von Wolfgang Paulsen[191a]). Auch er glaubt, daß sich die Substanz der Kaiserschen Dichtung im Grunde bis zum Schluß gleichgeblieben sei. Ihn bewegt »die Frage nach der Funktion des Expressionismus« im Drama Kaisers »und darüber hinaus . . . nach seinem Platz im expressionistischen Raum überhaupt« (299). Die Auffassung, »daß Kaiser sich erst im Expressionismus dichterisch gefunden . . . habe«, beruht – so meint Paulsen – auf einer einseitigen und falschen Bewertung seiner Essays, in denen Kaiser sich zwar zum Expressionismus bekennt, die aber eben alle in seinen »expressionistischen Jahren« entstanden sind. Sie sagen »mehr über die psychologischen als die literarhistorischen Zusammenhänge« etwas aus und sollten daher »vom Literarhistoriker nur mit größter Vorsicht benutzt werden« (300). Der »eigentliche Kaiser« ist nach Paulsens Meinung »erst noch zu entdecken« (301). Kaiser ist keineswegs »der traditionsloseste deutsche Dramatiker«, wie Diebold einmal geurteilt hat; sein Werk ist »ganz im Gegenteil . . . so tief in der deutschen dramatischen Literatur verankert, wie kaum das eines anderen Dramatikers seiner Zeit«; indessen hat er »aus psychologisch nicht leicht faßbaren Gründen diese Bindungen stets geleugnet und verdeckt. Ihm ging es – ganz im Geiste der deutsch-humanistischen Tradition – um die Erfassung des Menschen und um dessen Sichtbarmachung in vorbildlicher Form«. Und dies von Anfang an. Nur hat er »lange gebraucht, die für diese Dinge geeignete dramatische Technik zu entwickeln«. Freilich ist ein »ungeheurer Einfluß« der expressionistischen Bewegung auf das Werden der Kaiserschen Dramatik nicht zu leugnen. Aber vielleicht verbirgt sich »hinter der verkrampften Geste des Kaiserschen Expressionismus bereits die Ahnung . . ., er habe sich hier auf Dinge eingelassen, die seine Sache nicht waren« (302 f.). Dieser Vorschlag Paulsens, der den Expressionismus Kaisers dergestalt zu einer bloßen mehr oder weniger mißlichen Episode erklärt, sieht sich »gestützt – so sagt Paulsen – durch die beginnende Einsicht allerorten, daß das Phänomen des Expressionismus einer gänzlichen Neuerfassung bedarf« (301). Es fragt sich freilich, wie sie aussieht und was dabei vom Expressionismus übrig bleibt. – Über Sinn und Wandlungen des Doppelgängermotivs in Kaisers letzten Werken hat Margaret Kober-Merzbach einige Gedanken notiert, die zur Ergänzung lesenswert sind[192]). – 'Georg Kaisers letzte Jahre' sind Thema einer Marginalie von Rudolf Adolph[193]).

Über Carl Sternheims Bedeutung herrscht Uneinigkeit. Sein 'Bürger Schippel' ist nach dem Krieg mehrfach wiederaufgeführt worden, aber eine vollständige Ausgabe seiner Dramen, Erzählungen und Schriften gibt es, abgesehen von den ersten Einzeldrucken und den früher erwähnten Ausgaben des Aufbauverlages noch nicht. Was über ihn geschrieben worden ist, bleibt im allgemeinen unzulänglich. Nur Dissertationen haben begonnen, das Werk Sternheims gründlicher zu analysieren. In der Berichtszeit sind es im übrigen allenfalls zwei Aufsätze,

[191]) Brief an Hans Theodor Joel, der von 1919 datiert ist.

[191a]) Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes. Monatshefte (Wisconsin) 50, 1958, S. 289–303.

[192]) Margaret Kober-Merzbach, Die Wandlungen des Doppelgängermotivs in Georg Kaisers letzten Werken. The German Quaterly 28, 1955, S. 101–105.

[193]) Rudolf Adolph, Georg Kaisers letzte Jahre. Frankfurter Hefte 8, 1953, S. 380–384.

die Erwähnung verdienen. – Carol Petersen gibt im 'Expressionismus-Band' (280–295) eine allgemeine Einführung in Sternheims Werk und seine Wesenszüge. »Ungenüge an der Zeit und an sich selbst« sieht Petersen als »die beiden Triebkräfte«, die Sternheim »durch dreißig bewegte Jahre immer wieder dazu drängten, auf dem Weg über die Komödie und die Novelle Zeitanalyse und Zeitkritik zu üben« (281). Zwei Dinge machen nach seiner Meinung »das Neuernde, Skandal Hervorrufende der Sternheimschen Komödie« aus: »die karikaturistische Überzeichnung der handelnden Personen und die Aushungerung der Sprache« (282). Unter diesen Gesichtspunkten analysiert der Verfasser kritisch einige der wichtigsten Dramen und Novellen Sternheims nach Gehalt und Sprache. Er spricht von der »Liebesunfähigkeit seiner Kunst«, in der die »Tragödie des Menschen und Künstlers Sternheim« zu suchen sei. Sternheims Welt sei »nur böse«, und so seien »seine Konflikte nur Machtkämpfe innerhalb einer Spezies und damit im Ethischen steril« (287). Solche Züge einseitiger Kritik, die in anderer Form auch in den beiden Essays über 'Berlin oder Juste Milieu' und 'Tasso oder Kunst des Juste Milieu' wiederkehrten, veranlassen den Autor, Sternheim »nur formal« zum Expressionismus zu rechnen, wenn man den »grundsätzlichen Glauben an den Menschen als die Basis aller Bemühungen des Expressionismus« ansehe (294). Wer Sternheim lese, habe zwar auch heute noch »ein literarisches Erlebnis«, ein menschliches dagegen bleibe aus. – Schärfer noch distanziert Wolfgang Paulsen Sternheim vom Expressionismus. Er beruft sich dabei auf Äußerungen des Dichters selbst. Anders als die Expressionisten – so meint der Verfasser in seinem sehr instruktiven und geistvollen Aufsatz über 'Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus'[194]) – läutete er auch »nicht mit den Söhnen Sturm gegen die Welt der Väter«, sondern er wollte »im Gegenteil die Welt der Väter vor dem Anspruch der Söhne retten« (277). Das hat seine Gründe in der soziologisch zwiespältigen Stellung Sternheims; denn sein Avantgardismus ist »nicht das Produkt eines Bohèmien oder Deklassierten«, sondern trägt »ganz im Gegenteil alle Merkmale des bürgerlichen 'Juste Milieu' – gegen das er sein ganzes Leben lang randaliert hat – und eines geradezu junkerhaften Konservatismus in sich« (274). So will er das Bürgertum im Grunde nicht durch Kritik, sondern »durch den Überbürger – genauer gesagt: durch die animalistischen Instinkte im bürgerlichen Menschen« überwinden[195]). »Damit steht er innerhalb der europäischen Tradition des Immoralismus« (278 f.), aber er unterscheidet sich von ihr dadurch, daß in seinem Werk aus dem »Immorialismus Amoralismus und Nihilismus« geworden ist (284). Wedekind hat dazu bei Sternheim den Ausschlag gegeben. Der Weg zum egoistischen Individualismus, der Sternheims Entwicklung kennzeichnet, wird auch durch seine Hinwendung zur Novelle dokumentiert, die »eine weitere Aufgabe gesellschaftlicher Zusammenhänge zugunsten des völlig individualisierten Einzelschicksals« ist (286). Die bedeutendste Leistung Sternheims ist nach Paulsen sein Lustspiel 'Die Hose', das er zu den großen deutschen Komödien zählt, das er aber treffend eine »Blume des Bösen« nennt. – Gegen diesen gescheiten Aufsatz fällt der spritzige Essay von Paul Rilla über 'Sternheims Bürgerkomödien'[196]) ein wenig ab. – Eine gründliche Interpretation von Sternheims 'Bürger Schippel' gibt Otto Mann im 'Deutschen

---

[194]) Wolfgang Paulsen, Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus. Akzente 3, 1956, S. 273–287.

[195]) Vgl. ähnliche Gedanken bei Walter H. Sokel (siehe Anm. 20).

[196]) Paul Rilla, Sternheims Bürgerkomödien. In: Paul Rilla, Essays. Henschel-Verlag, Berlin 1955, S. 202–209.

Drama'[197]). Er stellt das Lustspiel ausführlich in den »Zusammenhang mit den Grundtatsachen lustspielhafter Darstellung und deren Verwirklichung in der europäischen Lustspielliteratur seit Aristophanes« (304), zeigt, in welcher Weise das Stück die Voraussetzungen des Komischen erfüllt, analysiert konzise und konkret den dramatischen Aufbau und die Sprache. Ein wenig zu kurz kommt dabei die Atmosphäre des Stücks, die ganz wesentlich mit zu seiner Realität gehört; das, was Alfred Polgar veranlaßte zu sagen, diese Komödie, »von Bosheits-Grün umrankt«, stehe da »wie ein giftzerfressenes Idyll«[198]). Mann hält Sternheim für »unser stärkstes Talent« im Bereich des Lustspiels der letzten fünfzig Jahre. Das mag in mancher Hinsicht, vor allem in technischer, richtig sein; aber es bedarf gerade vom eben Gesagten her einer Einschränkung, die Paulsen mit Recht angedeutet hat.

Eine zahlreichere Literatur ist über Ernst Barlach anzusehen. Sie wird an Umfang nur durch die Trakl-Forschung übertroffen. Dieses weite Interesse ist wohl nicht zuletzt dadurch zu verstehen, daß der bildende Künstler ein breites und engagiertes Publikum gefunden hat, das sich von der Bewunderung der Plastik und Graphik zu seiner Dichtung hat führen lassen. In diesem Bericht geht es freilich nur um die Dichtung Barlachs. Eine Gesamtausgabe von Barlachs 'dichterischem Werk' hat zu erscheinen begonnen[199]). Von drei geplanten Bänden sind zwei erschienen, einer mit den Dramen und der erste der beiden Prosa-Bände. Es ist keine historisch-kritische Edition, aber die Herausgeber haben die Texte mit den Handschriften verglichen, soweit sie noch vorhanden waren. Band I umfaßt – zum ersten Mal – alle Dramen Barlachs, einschließlich des aus dem Nachlaß herausgegebenen Stücks 'Der Graf von Ratzeburg'. Der Herausgeber Lazarowicz berichtet in einem Anhang über Arbeitsweise, Handschriftenverhältnisse, Anordnung und Textgestalt der Dramen. Mindestens beim 'Grafen von Ratzeburg' wären Lesarten dringend erwünscht. Ein kluges Nachwort des Herausgebers deutet kurz Barlachs künstlerische Entwicklung an, zeigt Gemeinsames und Unterscheidendes seiner religiösen und künstlerischen Existenz, wobei er mit Recht die Rede vom »Mystiker Barlach« abwehrt, und gibt sodann eine Deutung von Barlachs Symbolik. Dabei führt er Grundsätzliches über das Symbol bei Barlach aus und deutet darauf das einzelne im Zusammenhang: Einige Grundsymbole (wenn man sie mit Lazarowicz Symbole nennen will) werden beleuchtet und im ganzen der Weltschau Barlachs gesehen. Da sagt der Verfasser vieles, was die Dichtung Barlachs aufschließen kann. Aber zuweilen scheint mir das Geschäft des Deutens ein wenig zu weit zu gehen und, wenn auch von den Voraussetzungen des Gegebenen ausgehend, gleichwohl über es hinaus zu philosophieren. Beim Kapitel über den »Steg« etwa wird das vielleicht besonders deutlich; hier wird alles im Sinne der Steg-Vorstellung gedeutet, was der Herausgeber in Zusammenhang damit zu sehen glaubt. Es fragt sich, ob das »Symbol« dabei nicht seine konkrete und – im Gegensatz zum Symbolisierten – definierbare Gestalt verliert, auch wenn es sich um so etwas wie symbolische Situationen, komplexe Sinnbilder, symbolische Strukturen, einen ganzen

[197]) Otto Mann, Sternheim, Bürger Schippel. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart (siehe Anm. 168) II, S. 284–304.

[198]) Alfred Polgar, Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen. Hrsg. v. Wolfgang Drews, Rowohlt Verlag, Hamburg 1956, S. 82.

[199]) Ernst Barlach, Das dichterische Werk in drei Bänden. Erster Band: Die Dramen. In Gemeinschaft mit Friedrich Dross hrsg. v. Klaus Lazarowicz. Zweiter Band: Die Prosa I. Unter Mitarbeit von Friedrich Schult hrsg. v. Friedrich Dross. Verlag R. Piper & Co., München 1956 und 1958.

»Symbolorganismus« (581) handelt. Manchmal fragt man sich, ob die »Exegese« (608) nicht von theologischen und philosophischen Positionen vor der Auslegung Barlachs bestimmt ist. Dagegen fehlt eine Andeutung geistes- und dichtungsgeschichtlicher Bezüge, abgesehen von einem Hinweis auf Kierkegaard, ganz. Förderliche Bemerkungen zur Struktur des 'Grafen von Ratzeburg' beschließen den schönen Essay. Der zweite Band enthält eine reichliche Auswahl der frühen Prosa, einige undatierte Fragmente, das 'Russische Tagebuch' und die 'Steppenfahrt', Güstrower Fragmente und den unvollendeten 'Seespeck'-Roman. Vorangestellt ist entgegen der im übrigen soweit wie möglich beobachteten chronologischen Ordnung 'Ein selbsterzähltes Leben'. Der Herausgeber, Friedrich Dross, begründet das im Anhang. Statt eines allgemeinen Nachwortes sind in diesem Band Anmerkungen zum Einzelnen angefügt, die man im ersten Band vermißt. Wenn schon eine Einführung für die Prosa fehlt, so hätten die Anmerkungen, die leider »keinen wissenschaftlichen Anspruch« erheben (507), ausführlicher sein dürfen. Hinweise zur Entstehungsgeschichte, zum fragmentarischen Charakter usw. wären dabei in einzelnen Fällen erwünscht. Die Entscheidung darüber, was »inhaltlich gar zu ephemer« ist (507), hätte man wohl besser dem Benutzer der Ausgabe überlassen sollen, weil sich die Kriterien dafür wandeln. Die großen Ahnentafeln dagegen sind entbehrlich. Die Genauigkeit der Texte wäre nur mit den Handschriften zu prüfen[200]). Man kann im ganzen überaus dankbar sein für diese schöne Ausgabe. Aber wenn sie auch für den »Kunst- und Literaturfreund« ebenso wie für die »Wissenschaft« gedacht ist (II. 507), so ist doch zu bedauern, daß man sich bei einem so großen Aufwand nicht zu einer historisch-kritischen Ausgabe hat entschließen können. – Im Jahre 1947 war eine erste kleine Auswahl der Briefe Barlachs erschienen. Sie ist inzwischen ergänzt durch einen reicheren Briefband, der nur den ersten und letzten Brief der früheren Sammlung wiederholt (es sind der erste und letzte Brief Barlachs, von dem, was erhalten ist), im übrigen aber Neues bringt[201]). Verhältnismäßig wenige Briefe sind gekürzt. Aber es ist immer noch lediglich eine knappe Auswahl des bisher Bekannten und Gesammelten. Sachliche Erläuterungen, ein Verzeichnis der Briefempfänger sowie Personen- und Werkregister sind brauchbare Hilfen bei der Lektüre des Buches. Obwohl in den Briefen mehr vom bildenden Künstler als vom Dichter Barlach die Rede ist, sind sie doch auch für die Erkenntnis des Dichters von höchstem Wert. Sie enthalten tiefdringende Reflexionen über sein Künstlertum, über das, was er als seine Aufgabe und seine Pflichten sieht, über die Sendung des Künstlers in dieser Zeit, über seine religiösen Probleme, seinen Leidensweg im Dritten Reich. Einen aufschließenden Kommentar zu den Briefen, der ihren Reichtum ganz ans Licht bringt, hat Walter Muschg geschrieben[202]); er ist nicht nur bedeutsam für das Verständnis der Briefe, sondern auch von Barlachs Wesen als Mensch und Künstler. – Zwei Neuauflagen von Büchern über Barlach sind zu verzeichnen: Paul Schureks »Erlebnisbericht« 'Begegnungen mit Barlach' ist in erweiterter Form neu

---

[200]) Bei einzelnen Angaben in den Anmerkungen tauchen Zweifel auf: Z. B. zitiert der Herausgeber Barlachs Notiz über die Arbeit am 'Seespeck': »... aufgegeben im Oktober 1914.« Im Nachwort von Friedrich Schult in der Suhrkamp-Ausgabe von 1948 steht 1916.

[201]) Ernst Barlach, Leben und Werk in seinen Briefen. Mit 25 Bildern hrsg. v. Friedrich Dross. Verlag R. Piper & Co., München 1952.

[202]) Walter Muschg, Ein Opfer. Ernst Barlachs Briefe. In: Die Zerstörung der deutschen Literatur, ^{3}1958, S. 84–109.

gedruckt[203]). Es ist eine Art Biographie Barlachs von einem Verehrer und Freund aus allen möglichen Quellen: aus Briefen und Schriften Barlachs, häufiger aber auch aus solchen, die mehr von anekdotischem als streng dokumentarischem Wert sind [z. B.: »Ich traf eine Verehrerin Barlachs, Lina Brockmann, die wußte allerlei zu erzählen; sie wußte es von ihrer Freundin Albertine Heidebruch« (!) (75)]. Leider sind, abgesehen von solchen nicht präzise angebbaren Quellen auch da, wo es möglich sein sollte, die Zitate nicht im einzelnen belegt. Liest man das Buch mit der nötigen Kritik, so mag es gleichwohl im Medium des subjektiven »Erlebnisses« etwas vom »objektiven« Barlach, von seiner geistigen und künstlerischen Art, seinen Absichten, seinem Lebensgang vermitteln. – In 7. Auflage bereits liegt nun die Monographie von Carl Dietrich Carls vor, die im Jahre 1932 zuerst erschien und im Dritten Reich verboten war[204]). Das Buch, das eine gute allgemeine, auf einen breiteren Leserkreis zugeschnittene Darstellung gibt und oft genug lobend rezensiert worden ist, wurde noch einmal um einige Abbildungen erweitert, nachdem es schon in den ersten Neuauflagen nach dem Kriege bis zu den letzten Arbeiten Barlachs weitergeführt und mit mancherlei neuem Bildmaterial ausgestattet worden war. Der Verfasser hat sich auch an anderen Stellen noch zu Barlach geäußert. Ich nenne nur die Seiten über 'Die letzten Jahre Ernst Barlachs' in der 'Sammlung' und im 'Neuen Forum'[205]). – Die letzten Jahre haben auch zwei neue größere Monographien gebracht: Paul Fechter geht es in seinem Buch 'Ernst Barlach'[206]) in erster Linie darum, den Zeichner und Graphiker, den Bildhauer und Dichter Barlach als eine Einheit zu sehen und zu zeigen, wie alle Äußerungsformen aus einer Grundanlage, aus einer Quelle kommen, von der her sich auch das Leben Barlachs eigentlich erst verstehen läßt. Nur aus »dem existentiell Entscheidenden, aus der Transzendenz des Seins [?] vor allen Äußerungen« (13) läßt sich das »Problem der Doppelbegabung« erleuchten, dem das erste Kapitel gilt. Aber das Buch soll keine Biographie, keine »Geschichte« von Barlachs Leben und Kunst sein. »Die Exaktheit des Biographischen haben die nach uns Kommenden zu geben, für die er und die Gestalten seines Lebens in den geistigen Raum der Geschichte eingetreten sein werden: unsere Aufgabe ist die Exaktheit des Fixierens unserer Reaktion, die sachliche Feststellung und Umschreibung der Wirkungen, die er und sein Werk auf uns . . . geübt hat« (14 f.). Gewährt man dem Verfasser diese Lizenz, die er sich hier erheischt, so läßt sich wenig Kritisches vorbringen; denn wer will über »Reaktionen« streiten, darüber, wie dem Autor zumute wird? Aber Fechter sagt vieles, was über seine Ankündigung hinausgeht. Sosehr das Buch eine intime Kenntnis von Barlachs Werk verraten, so viel wertvolle Gedanken es enthalten mag, die mehr sind als die Formulierung der »Wirkungen«, – im ganzen legt man das Buch nicht sehr befriedigt aus der Hand. Es ist zu weitschweifig und ungenau, zu unkontrollierbar in seinem gekonnten Raisonnement. Wenn wir uns auf die Partien über die Dichtung beschränken: eine genaue Analyse der Sprache, der Bilder, der Problematik, der Atmosphäre vermißt man. Man sehe als ein Beispiel die Aperçus zur Sprache des 'Blauen Boll'

[203]) Paul Schurek, Begegnungen mit Barlach. Ein Erlebnisbericht. Rufer-Verlag, Gütersloh [2]1954.

[204]) Carl Dietrich Carls, Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk. Mit 110 Abbildungen (Die Kunst unserer Zeit Bd. 5). Rembrandt-Verlag, Berlin [7]1958.

[205]) Carl Dietrich Carls, Die letzten Jahre Ernst Barlachs. Die Sammlung 8, 1953, S. 474–478. – Ders., Die letzten Jahre Ernst Barlachs. Das Neue Forum 1951/52, S. 76–79.

[206]) Paul Fechter, Ernst Barlach. Mit 40 Seiten Bildern. C. Bertelsmann-Verlag, Gütersloh 1957.

an (106 f.). Vieles ist feuilletonistisch 'brillant' geschriebene Paraphrase. Immer wieder weist Fechter auf die Esoterik, die hermetische Dunkelheit, die »Sprachverschleierung« gewisser Bereiche der Dichtung Barlachs hin, über die eigentlich nur der Dichter selbst oder »dichterische Menschen« von gleichen Graden innerer »Kraft und Erfahrung« noch etwas aussagen könnten (76; vgl. auch 85 u. a.). Das hält seine Kaskaden von Worten darüber nicht auf, in denen sich die Superlative zuweilen überbieten. Z. B.: »Es gibt kaum eine grauenvollere, aber auch kaum eine größere und strahlendere Dichtung Barlachs . . . – heißt es von der 'Sündflut' – In diesem Drama werden letzte Erfahrungen des Daseins wie des Geistes nicht gedacht, sondern gelebt, von einem Menschen, den das Schicksal zum Träger sowohl tiefster, unterster Erlebnisse . . . wie höchster geistiger Erfahrungen gemacht hat« (101). Der bescheidene Leser wäre statt dessen für ein Inhaltsverzeichnis und eine Bibliographie dankbar. – Konkreter als Fechter ist Flemming in seiner neuen Monographie Barlachs in der Sammlung Dalp[207]). In allen Kapiteln hält er sich eng an Äußerungen Barlachs selbst, ja zuweilen zieht er zum Beleg allzuviel Zitate aus verschiedensten Lebensabschnitten des Künstlers und aus unterschiedlichen Zusammenhängen heran. Auch ihm geht es um die Einheit des Menschen und Künstlers Barlach, des bildenden Künstlers und Dichters. Er skizziert ein Bild seiner Persönlichkeit, umreißt seine Anschauungen von Welt und Mensch, von Kunst und Dichtung und zeigt ihre Verwirklichung im ganzen Werk. Handfeste Einzelheiten sagt er zur »Sprachkunst«, ehe er die Dramen mit Motiven und Problemen kurz erörtert. Ein abschließendes Kapitel (das zehnte, das laut Inhaltsverzeichnis eigentlich das neunte sein sollte) faßt das Menschenbild Barlachs nach den Gestalten des Bildhauers, des Graphikers und des Dichters zusammen. Scharf hebt Flemming Barlach vom Expressionismus ab. Zwar sei sein »Kunstwollen auf 'Ausdruck' gerichtet, aus instinktivem Muß heraus«. Aber die »Programme des militanten Expressionismus« habe er abgelehnt. Er sei »ein markanter Einzelgänger«. Die Absage an den Expressionismus, die in den berühmten Worten zu Kandinskys Buch 'Über das Geistige in der Kunst' zum Ausdruck kommt, sei »sein Leben lang eindeutig und energisch« geblieben (85). – Einen informatorischen Artikel über den Dichter Barlach, der wohl nicht vorhat, Neues zu bieten, hat Julius Bab zum Sammelband 'Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' beigesteuert (136–145). Den 'Blauen Boll' sieht Bab als das Werk an, »in dem sich Barlachs Weg rein vollendete«, als den Gipfel seiner großen Kunst, »das Höchste im Alltäglichen sichtbar zu machen« (140 f.). – Auch der 'Expressionismus-Band' hat ein Barlach-Kapitel (296–313). Darin könnte freilich schon im Prinzip eine These liegen, die der Flemmingschen Auffassung widerstreitet. Aber wie Flemming hebt Otto Mann, der Verfasser des Essays, Barlachs selbständige Stellung gegenüber dem Expressionismus hervor, mit dem ihn, nach seiner Meinung, anderseits denn doch Entscheidendes verbindet, nämlich erstens »daß das Drama einem ihm nicht immanenten, und zwar weltanschaulichen Zweck dienstbar gemacht wird«, zweitens daß er »das gleiche weltanschauliche Grundthema« hat: »das Verhältnis des Menschen zu einem als göttlich begriffenen Sein«, und drittens »daß er dieses religiös-weltanschauliche Problem doch im Raum einer säkularisierten Weltansicht zu lösen sucht« (299). Indessen sind solche Gemeinsamkeiten zu allgemein formuliert, als daß sie wirklich spezifisch expressionistische Züge an Barlachs Werk treffen könnten. Hier bleiben die Fragen offen, und ob »dieser Außenseiter des Ex-

[207]) Willi Flemming, Ernst Barlach. Wesen und Werk. Sammlung Dalp Bd. 88. Francke-Verlag, Bern 1958.

pressionismus« tatsächlich und mit genauem Sinn der »sprachgewaltigste Expressionist« (309) genannt werden darf, bleibt problematisch. Fraglich auch ist, ob eine Einteilung der Dramen in »realistische« und »nicht-realistische« sinnvoll ist und einen echten und wesentlichen Unterschied trifft, ob die Vorstellung eines »Realismus« bei Barlach, wie Mann sie definiert oder erkennen läßt, aufschließend und tragfähig ist. Aber eben mit diesen Problemen, die der Diskussion bedürfen, ist der Aufsatz anregend, der im übrigen auch zur Sprache Barlachs, zu seiner Religiösität und zu manchen anderen Aspekten förderliche Hinweise gibt. – Als Ergänzung dieser allgemeinen Darstellungen mag ein Artikel von Erich Franzen über Ernst Barlach als dramatischen Dichter, der wie die meisten auch auf das Verhältnis des bildhauerischen Werkes und der Dichtung eingeht, wenigstens genannt sein[208]). – Mit der Sprache Barlachs befassen sich in der Berichtszeit auch zwei kleine Aufsätze in den 'Akzenten'. Helmut Krapp handelt über den »allegorischen Dialog«[209]). Ausgehend von der paradoxen Schwierigkeit, in der Barlach sich befindet: das Unbegreifliche auszusagen, sprechen zu müssen, »nur um auf die Stummheit seiner Bildfiguren verwiesen zu werden« (211), deutet der Verfasser einige Merkmale von Barlachs Sprache an, die von hier aus verständlich werden: ihren substantivreichen Stil, der eine Vorliebe für Verbalabstrakta, Abstrakta und substantivierte Verben zeigt, den »Willen zum allegorischen Ausdruck« (214), die »Bildfelder«, die »weniger Metaphern als Signaturen« sind (215), den Primat des Wortes gegenüber dem Satz und die Bedeutung der Alliteration in diesem Zusammenhang. Dieser Dialog – so meint der Verfasser – spiele »in Wahrheit jenseits der dramatischen Welt« (218). – Hans Schwerte[210]) fügt dem wesentliche Aspekte hinzu, indem er auf die »andauernde Verwandlung seelisch-geistigen Innenvorganges in konkrete, oft personale Außenhandlung, wie umgekehrt die Umwandlung wieder dieser Außenwelt in Innenhandlung«, als ein »Wesensgesetz« der Sprache Barlachs hinweist (220), und auf die Bedeutung des »Wort-Spiels«, das in seiner Doppeldeutigkeit die »Spiel-Öffnung auf das 'Sein' zu«, auf das »Wesen« hin erst ermöglicht (223). »Aufbruch zur Wahrheit durch 'Aufbruch' der Sprache: das ist – so sagt Schwerte – das sprachkünstlerische Problem Barlachs« (224). Aber er sieht auch kritisch die Konsequenzen, die damit verbunden sind. – Der Barlach-Essay von Walter Muschg in seinem Buch 'Die Zerstörung der deutschen Literatur'[211]) bestätigt, modifiziert und präzisiert einiges von dem, was in diesen und anderen Arbeiten zuweilen ein wenig zu tiefsinnig und dunkel angedeutet ist. Von einer kurzen und treffenden Analyse der Elemente des Komischen, der Ironie und Satire in Barlachs Dichtungen kommt Muschg zur Wahrnehmung bisher nicht genügend beachteter und gedeuteter Züge ihrer Sprache. Auch er sieht die »echte Verzweiflung am Wort«, die hinter der Sprachkomik steht (236). Über die Funktion der Bilder, die »abstrakte Metapher«, über die Verwandtschaft dieser Sprache mit der Sprache der Psalmen und Propheten, der Edda und Dantes, der mittelalterlichen und der barocken Kunst (243) findet man hier prägnante und verständliche Bemerkungen, ebenso über Barlach als religiösen Dichter.

---

[208]) Erich Franzen, Ernst Barlach als dramatischer Dichter. Merkur 6, 1952, S. 621–626.

[209]) Helmut Krapp, Der allegorische Dialog. (Beitrag unter dem Obertitel: Zur Dichtung Ernst Barlachs). Akzente 1, 1954, S. 210–219.

[210]) Hans Schwerte, Über Barlachs Sprache. Akzente 1, 1954, S. 219–225.

[211]) Walter Muschg, Der Dichter Ernst Barlach. Abhandl. d. Kl. d. Lit. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Jg. 1957, Nr. 3. Verlag d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag Wiesbaden; wieder abgedruckt in: Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur ³1958, S. 231–261.

Ein Streitpunkt in der Barlach-Forschung ist die Frage nach dem symbolischen oder allegorischen Charakter seiner Sprache und seiner Bilder. Flemming spricht vom »Fehlen der Allegorie bei Barlach, sowohl in den Werken der bildenden Kunst wie auch in der Dichtung« (a. a. O. 166), und Lazarowicz bemüht sich im Nachwort zum ersten Band der Ausgabe, wie auch Flemming, den Stil Barlachs als symbolisch im Sinne von Goethes berühmter Definition zu erweisen. Muschg nennt das einen »fatalen Irrtum« (a. a. O. 245). »Das symbolische Bild blüht dort – so meint er –, wo die Welt als strahlende Einheit des Seienden erlebt wird, wo jedes Ding seinen immanenten Sinn vollkommen darstellt.« Und er weist als Beispiel hin auf den goldenen Becher, »den Goethes König in Thule sterbend ins Meer wirft«. Den »Schlüssel zu Barlachs Stil« enthalte dagegen Goethes Definition der Allegorie. Und er führt das näher aus. Auch Krapp spricht, wie erwähnt, vom »allegorischen Dialog« bei Barlach, und Schwertes Formulierungen legen gleichfalls ein Verständnis dieses Stils als allegorischen näher denn als symbolischen. Indessen wird die Diskussion darüber vermutlich noch nicht abgeschlossen sein, wo gewisse Züge dieser Sprache eben erst mit Mühe und keineswegs mit letzter Luzidität formuliert sind. Aber abgesehen davon wird man sich in der Literaturwissenschaft, um solche Fragen zu klären, von neuem über Bedeutung und Geltungsbereich des Symbolbegriffs Rechenschaft geben müssen, soviel auch darüber geredet worden ist. Denn es ist eine Frage, ob nicht schon Goethes Definition und erst recht seine Symbole in den späteren Dichtungen eine ursprünglichere Erfahrung und Vorstellung von dem, was ein Symbol ist, erheblich erweitern. Wenn aber das Symbol an die »strahlende Einheit des Seienden« gebunden ist, wird sich das Wort, wenn nicht für den größten, so doch für einen sehr großen Teil der Dichtung seit Goethe, und vielleicht für manche Dichtungen Goethes selbst grundsätzlich verbieten. Vielleicht ist das richtig, in besonderer und eigentümlicher Weise für den Stil Barlachs auch. Aber dies wird nicht ohne Widerspruch bleiben, und es bedarf noch differenzierterer Begründung, um Stich zu halten.

Horst Wagner spricht in seiner schönen und tiefdringenden Interpretation der 'Sündflut' [212]) von »Surrogat-Symbolen« bei Barlach, die ohne jenen »Kommentar« in der Dichtung, dessen Wesen und Funktion Wagner ausführlich erläutert, »schlechterdings nichts bedeuten« und gar nicht zu verstehen sind (350). Erst im »Kommentar« wird ihnen »die gewollte Bedeutung zugesprochen« (351). Man fragt sich, warum das nicht Allegorie heißen kann. Neben dieser »Surrogat-Symbolik« und dem »Kommentar«, der am Ende jedes Stückes als »das letzte Glied einer die Stücke durchziehenden Kommentarfolge« (348) zu finden ist, zeigt Wagner nach einer ausführlichen Analyse des Inhalts der 'Sündflut' unter theologisch-philosophischem Aspekt noch andere Eigentümlichkeiten der Form, die er freilich nicht als erster beobachtet: eine Stilisierung der Sprache und »ihre Ablösbarkeit vom Sprechenden« (354). Alle diese Merkmale lassen sich – so meint er – »auf eine gemeinsame Grundstruktur zurückführen: die innere Aufhebung der Form als einer die Einzelelemente in sich integrierenden Ganzheit – und damit des eigentlichen Elements des Dramatischen«. Eben darin aber realisiert Barlach seine »eigentliche Aussage, seinen neuen inhaltlichen Entwurf«: »Der Erweis seiner [des Vorgangs] Uneigentlichkeit ist das letzte und innerste Anliegen der Aussage.« Wagner sieht, im Gegensatz zu anderen hier Zitierten, Barlach eben auf Grund dieser »Gebrochenheit der Form« im Zusammenhang des Ex-

[212]) Horst Wagner, Barlach, Die Sündflut. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart (siehe Anm. 168) II, S. 338–356.

pressionismus, der gleichfalls »in seinem Versuch, die Erfahrungswirklichkeit für ein Wesenhaftes und Absolutes durchsichtig zu machen«, die dramatische Form gesprengt habe. Auch in der »Vision von der Erneuerung des Menschen« stehe Barlach in der Nähe des Expressionismus, wenn sie auch bei ihm »nirgends aufs Soziologische und Kulturelle, sondern immer radikal aufs Existentielle und Metaphysische gewandt« sei (354 f.). – Über den 'Grafen von Ratzeburg' sind anläßlich der Darmstädter Aufführung von 1951 im 'Neuen Forum' eine Reihe von Miszellen erschienen. Friedrich Dross berichtet über das Schicksal der Handschrift des 'Grafen von Ratzeburg'[213]). – Egon Vietta vergleicht Offerus mit Heurtebise aus Cocteaus 'Orphée' und weist auf Gemeinsames in Einzelheiten hin[214]). – Kurt Weigand gibt einen kleinen Beitrag zur psychologischen Deutung des Stücks[215]). – Pater Lotz sieht in der Problematik des Stücks die christlich bewältigte Grundspannung zwischen Herrsein und Knechtsein, die in dem alten Spruch »Deo servire regnare est« ihren Ausdruck finde[216]). – Eine Rede über Ernst Barlach in Darmstadt von Carl Georg Heise ist aufschlußreich für die Aufnahme Barlachs nach dem Kriege[217]). – Besondere Schwierigkeiten macht bekanntlich die Inszenierung von Barlachs Stücken, und man erinnert sich der enttäuschten Äußerungen des Dichters über mißglückte Versuche. Klaus Bremer, Mitarbeiter Sellners bei den Darmstädter Barlach-Inszenierungen, der dem Problem eine Studie 'Barlach und die Bühne' widmet[218]), sieht die Beschwerden grundsätzlich darin, daß »die wesentliche Problematik Barlachs . . . zu den Forderungen, die das Theater als Theater stellt, in Widerspruch« steht (227). Er unterscheidet drei Versuche, Barlach zu inszenieren: 1. »Mit den Mitteln der Bühne des 19. Jahrhunderts«, mit »Pathos«, »realistischer Pose«, illusionistischer Aufmachung (227), 2. durch »Stilisierung« der Aufführung, bei der die Schauspieler der Plastik Barlachs zu ähneln versuchen, 3. – und das ist die eigentliche Möglichkeit des 20. Jahrhunderts – »man versinnlicht Strukturen im realen Raum«, ohne zu drapieren oder zu stilisieren (228). Es ist, wenn man die Ausführungen Bremers über diese letzte Möglichkeit auf eine Formel bringen will, ein symbolisierender Stil im weitesten Sinne. Hier kann der Schauspieler, wenn er »hineinhorchend und -sehend die Bilder der dichterischen Sprache vermittelt, den Gesetzen des Theaters folgend agieren, ohne seinen vom Dichter vorgeschriebenen wesentlichen Bezug zu verändern« (230). Das veranschaulicht Bremer an den Inszenierungen des 'Grafen von Ratzeburg' und der 'Sündflut'. – Ein nicht allzu brauchbares, dilettantisches und in den Angaben unvollständiges 'Literaturverzeichnis' hat Wolfgang Gielow zusammengestellt und als Manuskript herausgegeben[219]).

Über die anderen expressionistischen Dramatiker ist, abgesehen von Dissertationen, von den entsprechenden Partien in Literaturgeschichten und Gesamtdarstellungen des Dramas und abgesehen von mehr oder weniger ergiebigem Feuilleton, wenig zu lesen. Über Hans Henny Jahnn als Dramatiker gibt es

[213]) Friedrich Dross, Der Graf von Ratzeburg. Zur Geschichte des Manuskripts. Das Neue Forum 1951/52, S. 49–52.

[214]) Egon Vietta, Offerus und Heurtebise. Ebda. S. 106.

[215]) Kurt Weigand, Eine Bemerkung über Ratzeburg und seinen Sohn Wolf. Ebda. S. 126–127.

[216]) Pater Lotz, Ernst Barlachs 'Graf von Ratzeburg' in christlicher Sicht. Ebda. S. 103 bis 105.

[217]) Carl Georg Heise, Eine Rede über Ernst Barlach in Darmstadt. Ebda. S. 84–89.

[218]) Klaus Bremer, Barlach und die Bühne. Akzente 1, 1954, S. 226–233.

[219]) Ernst Barlach. Literaturverzeichnis. Als Manuskript hrsg. v. Wolfgang Gielow im Selbstverlag 1954.

einen guten Beitrag von Edgar Lohner im 'Expressionismus-Band' (314–337). Es scheint fast so, als ob er in den Dramen-Teil des Buches geraten sei, weil es dort aus Proportionsgründen noch Bedarf für Kapitel gab. Denn sachlich sieht man die Berechtigung schwer ein. Zweifellos ist der Erzähler Jahnn schon mit den Anfängen seiner Prosa erheblich bedeutender als der Dramatiker. So gilt denn auch der zweite Teil des Exposés dem Roman 'Perrudja' von 1929 oder vielmehr seinem ersten und bisher einzigen Teil[219a]). Aber es fragt sich überhaupt, ob Jahnn in eine Darstellung des Expressionismus gehört. Von dem Dramatiker sagt Lohner selbst: »Expressionistisch ist er in der Substanz, aber die Sprache, die sie ausdrückt, ist traditionell« (316). Indessen zwingt die gute Analyse dieser »Substanz«, der Motive, Probleme und Lösungen, der Themen von »Armut, Reichtum, Mensch und Tier« in den Dramen nicht ganz, dem Verfasser zuzustimmen. In dem Roman 'Perrudja' findet Lohner im Gegensatz zu den Dramen Thema und Substanz auch in der Sprache adäquat ausgedrückt (vgl. 333). Gewiß mag dieses Werk mit Inhalt und Darstellungsmethode einen keineswegs belanglosen Platz in der Geschichte des modernen europäischen Romans einnehmen, neben dem 'Ulysses' von Joyce, auf den Lohner mit Recht hinweist. Aber eben die Erinnerung an dieses Vorbild stellt die Zuordnung zum Expressionismus erneut in Frage.

Über ein bisher unbekanntes Drama Reinhard Sorges, dessen Manuskript im Besitz eines Berliner Jugendfreundes von Sorge ist, berichtet Helmut Prang in der 'Besinnung'[220]). Es ist ein Trauerspiel in vier Akten: 'Das Unbekannte', ein unbedeutendes und schwaches Stück im Gefolge Ibsens. Prang breitet es gleichwohl so gründlich aus, weil er glaubt, daß es bereits »das ernste, wenn auch verbitterte und erbitterte Ringen um einen Weg zu Religion und Kirche« zeige: »Vom Unbekannten führt der Weg Reinhard Sorges über das ringend Geahnte zum sicher Geglaubten« (30 f.).

VI.

Den bescheidensten Raum in diesem Bericht nimmt die expressionistische Prosa ein. Hier ist das meiste fast vergessen. Die Aufrufe, Manifeste, Propaganda-Parolen, utopischen Visionen, die Rhetorik der Menschheitsdämmerungen verschiedenster Art liest kein Mensch mehr aus Vergnügen oder Engagement, sondern nur aus historischem Interesse, d. h. um die Epoche zu verstehen. Die Prosa höherer künstlerischer Qualität ist bisher nur ansatzweise so untersucht worden, daß es bündige Kriterien gäbe, sie expressionistisch zu nennen und sie aus der Entwicklungslinie der modernen Erzählliteratur als ein spezifisches Phänomen herauszuheben. Ich habe früher die Interpretation Martinis von Heyms »Novelle« 'Die Sektion' erwähnt. Vom Ungedruckten ist hier an einige Dissertationen zu erinnern, die bei einzelnen Dichtern oder in größeren Zusammenhängen die expressionistische Prosa näher erforschen (siehe Verzeichnis am Schluß des Referates). Hervorgehoben sei immerhin die Arbeit von Inge Jens über die Entwicklung der expressionistischen Novelle, die zum ersten Mal deren Anfänge darstellt und ihre Merkmale zu bezeichnen versucht. – Der Aufsatz von Bernhard Rang über 'Die Wandlungen des Epischen' im Sammelwerk 'Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' (189–207) ergibt nichts für den Expressionismus. Jedenfalls erkennt der Verfasser »Expressionismus« wie auch andere Ten-

[219a]) Neuauflage: Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/Main 1958.

[220]) Helmut Prang, Reinhard Sorges Drama 'Das Unbekannte'. Die Besinnung 8, 1953, S. 21–31.

denzen im 20. Jahrhundert, etwa »Neuromantik«, Neuklassik«, »Symbolismus« usw. nicht als »echte Stilbildungen« (189) an. Die »so vielseitig neben- und nacheinander auftretenden Stil- und Ausdrucksformen« der Literatur des 20. Jahrhunderts eine – so meint er – »nur die Absage an den 'Naturalismus', diesen einzigen echten, wenn auch in Deutschland schwächer als in den Ursprungsländern ausgebildeten Stil« (189).

Zum Teil sind übrigens die Texte der erzählenden Literatur besonders schwer erreichbar, und es besteht wohl auch wenig Aussicht, daß sie in größerem Umfang und in vollständigen Ausgaben wiedergedruckt werden. Deshalb ist zunächst einmal vorbehaltlos und dankbar zu begrüßen, daß Karl Otten eine stattliche Anthologie expressionistischer Prosa von bald 600 Seiten Umfang herausgebracht hat[221]). Da ist Bekanntes neben Unbekannterem zu finden, da sind so bedeutsame Dokumente wie etwa Döblins 'Ermordung einer Butterblume', Fragmente aus Einsteins 'Bebuquin' oder Ehrensteins 'Tubutsch' neben Belanglosigkeiten, die den Platz für den vollständigen Abdruck anderer Texte nicht hätten wegzunehmen brauchen; denn mit den Fragmenten ist nicht viel anzufangen. Glücklicherweise ist das meiste aber ungekürzt, und soweit ich habe Stichproben machen können, ist der Abdruck zuverlässig. Nicht immer erfolgt er übrigens nach den »Originalen«, wie Otten schreibt, sondern zuweilen auch nach Neuausgaben. Die Angabe der Quellen ist nicht vollständig genug, und bei den gekürzten Texten wären genaue Bezeichnungen nach den Seitenzahlen der benutzten Vorlagen zu wünschen. Karl Otten, ehemaliger Mitarbeiter der 'Aktion', der selbst noch zur expressionistischen Generation gehört, sieht in Musils 'Törless' von 1906 den Anfang der neuen Literatur. Freilich wären hier auch die frühen Aufzeichnungen von Kafkas 'Beschreibung eines Kampfes' und Döblins Novellensammlung 'Die Ermordung einer Butterblume' zu nennen, die bereits 1904, also weit vor dem Druck im Jahre 1913, niedergeschrieben wurde. Zwei Elemente halfen nach Ottens Meinung den neuen Stil heraufzuführen: »Film und Psychoanalyse«. Außerdem stehen Dostojewski und Nietzsche »in ursächlichem Zusammenhange mit der Wendung vom Naturalismus zum Expressionismus« (15). Diesem und dem, was etwa über den Anteil des jüdischen Menschen an der modernen deutschen Literatur, über die Bedeutung Bubers auch, angedeutet wird, kann man zustimmen. Aber dann verliert sich das recht ausgedehnte Vorwort doch immer mehr in eine ziemlich wirre Mitteilung von Gedanken, Tatsachen und langen Zitaten, die nicht eben eine klare Vorstellung von der »expressionistischen Generation« – wie die Überschrift lautet – vermittelt. Manches ist da immer noch im Jargon und Tenor der »Aktivisten«, mit vielen großen und schwerwiegenden, aber unklaren Worten gesagt. »Auf den dem Expressionismus innewohnenden außerordentlichen Schwung« kommt es dem Herausgeber auch bei der Anordnung der ausgewählten Prosastücke an. Diese Anordnung »ergab sich aus dem inneren Rhythmus der Erzählungen ... Der innere Gleichklang mußte gewahrt werden ...« (37). Es ist zu bezweifeln, ob das ein legitimer und brauchbarer Gesichtspunkt ist.

Von Kasimir Edschmids bedeutsamen frühen Manifesten aus den Jahren 1917 bis 1921 ist in die Sammlung nichts aufgenommen. Sie sind aber in einem besonderen Band der 'Mainzer Reihe' nun wieder leicht zugänglich[222]). Kasimir

[221]) Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa. Hrsg. u. eingeleitet v. Karl Otten. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt, Berlin-Frohnau, Neuwied a. Rh. 1957.

[222]) Kasimir Edschmid, Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hrsg. v. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Kl. d. Lit., Bd. 9, Erster Bd. d. Dokumentar-Veröffentlichungen. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1957.

Edschmids Vorbemerkung ist ganz aufschlußreich als Rückschau eines Vorkämpfers, der heute kein Expressionist mehr ist. Daß die Erstdrucke und die Stellen des ersten Drucks der Schriften nicht angegeben sind, ist ein lästiger Mangel. – Ein hübsches Bändchen mit Glückwunschadressen zu Edschmids 65. Geburtstag am 5. Oktober 1955, das Lutz Weltmann zusammengestellt hat, gibt einen Einblick in die vielfältigen Beziehungen des Dichters[223]). Dabei ist einzelnes auch für die Zeit des Expressionisten Edschmid von anekdotischem Interesse.

Alfred Döblin, auch der frühe, der »Expressionist« Döblin ist nach dem Krieg von neuem ins Licht des Interesses gerückt, nicht nur, weil auch bei ihm wiedergutzumachen war, sondern weil er sich als eine der bedeutenden Begabungen der Erzählkunst erneut durchzusetzen begann. In der 'Deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert' hat er eine kluge Würdigung durch den Freund Robert Minder erfahren (249–268). Natürlich kann das Frühwerk in einer so kurzen Gesamtcharakteristik nur skizziert werden. Mit Recht aber weist Minder auf die wenig beachtete 'Segelfahrt' hin als ein »Meisterwerk des Frühexpressionismus« (255). – Eine gute Darstellung der Entwicklung Döblins gibt auch Walter Muschg[224]). Er zeigt, wie Döblins »Bekehrung« nicht erst ein plötzliches und unvorbereitetes Ereignis der späten 'Konversion' ist, sondern eine lange und folgerichtige Wandlung. – Ein Essay Hermann Kasacks in den 'Mosaiksteinen' (a. a. O. 274–288) ist die Kontamination eines Artikels aus der Festschrift zum 70. Geburtstag Döblins im Jahre 1948 und eines Beitrags von 1928 aus der 'Literarischen Welt'. – Eine Passage aus Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz' hat Fritz Martini interpretiert[225]). Er sieht in dem Stil dieses Buches eine Vereinigung von naturalistischen und expressionistischen Zügen, über deren Gemeinsamkeiten er bedenkenswerte Anmerkungen macht.

Damit ist das Kapitel zur Prosa eigentlich schon zu Ende. Ein Name, der vor allem in der Ostzone, aber auch dort fast nur im Zusammenhang mit seinem Spätwerk genannt wird, ist Leonhard Frank[226]). Die Literaturwissenschaft der Ostzone hat sich im übrigen – vermutlich mitbestimmt durch das bekannte Verdikt Lukács'[226a]) – wenig mit dem Expressionismus befaßt oder doch nur in scharfer Polemik. Ernst Schumacher etwa wiederholt im ersten Kapitel seines Brecht-Buches (Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 3. Rütten und Loening, Berlin 1955, Kapitel 'Der Expressionismus', S. 9–25) im wesentlichen die Thesen von Lukács über den Expressionismus. Konzilianter ist er in seiner Rezension der Lyrik-Anthologie des Limes-Verlages und der Stadler-Ausgabe von Karl Ludwig Schneider

---

[223]) Kasimir Edschmid. Der Weg. Die Welt. Das Werk. Ein literarisches Mosaik zum 65. Geburtstag des Dichters am 5. Oktober 1955 entworfen und zusammengestellt von Lutz Weltmann. Überreicht von den Verlagen. W. Kohlhammer und Kurt Desch, 1955 (nicht im Handel).

[224]) Walter Muschg, Ein Flüchtling. Alfred Döblins Bekehrung. In: Die Zerstörung der deutschen Literatur [3]1958, S. 110–140.

[225]) Fritz Martini, Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. In: Das Wagnis der Sprache (siehe Anm. 71), S. 336–372.

[226]) Z. B.: Alfred Kantorowicz, Leonhard Franks Lebensroman. NDL 4, 1956, Heft 4, S. 65–87; Günter Caspar, Zum Spätwert Leonhard Franks. Aufbau 12, 1956, S. 589–607. Vgl. auch: Karl August Horst, Leonhard Frank und das literarische Gedächtnis. Merkur 7, 1953, S. 192–194.

[226a]) Georg Lukács, »Größe und Verfall« des Expressionismus. Jetzt in: G. L., Probleme des Realismus. Aufbau-Verlag, Berlin 1955, S. 146–183.

in der 'Neuen Deutschen Literatur'[227]). Auch gibt es einige Dissertationen an mitteldeutschen Universitäten, die keineswegs nur abwertender Kritik dienen.

Die Hinwendung zum Sozialismus östlicher Prägung war eine denkbare Konsequenz aus den ideologischen Ansätzen des Expressionismus, eine Richtung, den Expressionismus zu überwinden und »aufzuheben«. Eine andere zeigt etwa Arnolt Bronnens Autobiographie: 'Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll', die den Untertitel hat 'Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers'[228]). Als solche »Beiträge« sind die Aufzeichnungen, die die Form eines Selbstverhörs haben, lesenswürdig, nicht wegen der allzu langatmig und nicht eben erquicklich erzählten persönlichen Lebensgeschichte selbst. Als eine individuelle und doch symptomatische Möglichkeit der Weiterentwicklung, der menschlichen und politischen Irr- und Umwege derer, die aus den ideologischen Impulsen des Expressionismus begonnen haben, ist Bronnens Weg wert, daß man ihn zur Kenntnis nimmt. Seine Darstellung ist gerade aus dem rückblickenden Versuch des Selbstverständnisses oder der Rechtfertigung aufschlußreich. – Die Rückkehr ins Konventionelle, in einen literarischen Stil, den die Expressionisten für grundsätzlich erschöpft und erledigt hielten, ist, für mittlere Talente, ein weiterer Ausweg aus dem Expressionismus, in dem niemand verharren zu können schien. Als ein Beispiel für andere sei der nachgelassene Roman 'Blanche oder Das Atelier im Garten'[229]) von Paul Kornfeld genannt, des Dichters, der einst eine besondere Möglichkeit des expressionistischen Dramas repräsentierte. Das Buch ist wohl Anfang der dreißiger Jahre schon begonnen worden. Gewiß hat der Autor vom modernen europäischen Roman gelernt, aber er bekennt sich – wie der Waschzettel mit Recht bemerkt – »zu den erzählerischen Idealen eines Adalbert Stifter«, nur freilich, ohne sie auch nur entfernt zu erreichen; denn von »einem Meisterwerk allerersten Ranges« und einer »literarischen Sensation« (Waschzettel) kann doch wohl kaum die Rede sein. – Bei diesen Hinweisen muß es hier bleiben. Die weiteren Wege der Expressionisten genauer zu verfolgen, auch der Mediokritäten, könnte stilgeschichtlich und soziologisch aufschlußreich sein. Für die Großen, die ihren Stil bewahrt oder einen neuen eigenen gefunden haben, ist das ja zum Teil auch geschehen, obwohl keineswegs immer schon zureichend.

VII.

Einer Zusammenfassung bleibt wenig zu bemerken. Die Revue des Einzelnen hat bestätigt, was ich eingangs andeutete. Ein dichtungsgeschichtlich erfüllter Begriff des Expressionismus löst sich in weiten Bereichen der Forschung langsam aber sicher auf. Was konkret bleibt, ist im allgemeinen ein Kollektiv-Begriff dieses Namens für ideologische Tendenzen und ihre Formeln, für psychologische und soziologische Phänomene, die durch die sozialen und politischen Tatsachen und durch die ganze Atmosphäre der Zeit bedingt zu sein scheinen, wie sie ihrerseits diese Atmosphäre mitbedingen. Doch selbst diese Domäne beginnt man gelegentlich dem Expressionismus als seine eigentümliche streitig zu machen und ihre Kennzeichen lediglich als akute Extremisierung von Längstvorhandenem und auch noch später Wirksamem anzusehen. Wo heute jemand Dichtungen aus jener Zeit als Kunstwerke hohen Ranges dartun will, hat er meist wenig Aussicht auf

[227]) Ernst Schumacher, Lyrik des Expressionismus. NDL 4, 1956, Heft 1, S. 89–102.

[228]) Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1954.

[229]) Paul Kornfeld, Blanche oder Das Atelier im Garten. Roman. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1957.

Erfolg, wenn er sie zugleich expressionistisch nennt. Denn der Expressionismus bekommt – in der Literaturgeschichte – mehr und mehr das Odium einer exzessiven ideologiebestimmten Episode, an der ein Dichter wohl einmal teilgehabt haben kann, obwohl er ein bedeutender Künstler ist. Das gilt in östlicher wie in westlicher Literaturwissenschaft, freilich – wie man weiß – mit sehr unterschiedlichen Begründungen. Ob die Literaturgeschichte auf dem Wege zu richtigen Einsichten ist, wenn sie jene »gänzliche Neuerfassung« des Expressionismus, von der Paulsen spricht, in solchem Sinne betreibt, läßt sich im Augenblick nicht sicher sagen. Aber es gilt mindestens auf der Hut zu sein, daß nicht der historische Impuls, der die folgerichtige Zusammengehörigkeit der Einzelphasen der deutschen Moderne seit dem Ende des 19. Jahrhunderts deutlicher zu sehen veranlaßte, paradoxerweise zu einer ungeschichtlichen Verwischung der Differenzen jener Phasen führt, noch ehe ihre individuellen Züge wirklich zureichend beschrieben sind. Für das Geschäft der Interpretation, die – von ihrem Selbstzweck abgesehen – diesem Ziel dienen kann, bedarf es zunächst weiterhin zuverlässiger Ausgaben der Texte und einer sauberen Registrierung der Tatsachen.

Dissertationen zum Expressionismus

1952–1958 *)

Allgemeines

Dürsteler, Heinz Peter, Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus. Bern 1953. (Verlag 'Wir jungen Schweizer', Thun 1954).
Henschel, Peter, Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung. Darstellung und Interpretation. Berlin. F. U. 1955.
Jens, geb. Puttfarcken, Inge, Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle. Tübingen 1954.
Klein, Elisabeth, Jugendstil in deutscher Lyrik. Köln 1957.
Kreuels, Albert, Prophetie und Vision in der Lyrik des deutschen Expressionismus. Freiburg/Schweiz 1955. (Kanisiusdruck, Freiburg/Schweiz 1955.)
Lohn, Reinhold, Ein Beitrag zur Erschließung des lyrischen Sprachstils des Frühexpressionismus. Bonn 1957.
Paffrath, geb. Vogel, Gertrud, Surrealismus im deutschen Sprachgebiet. Bonn 1953.
Richter, Joachim, Massen und Massenführung in der deutschen Literatur der Zeit des Expressionismus. Berlin. F. U. 1955.
Steffes, Egbert, Wirksame Kräfte in Gehalt und Gestalt der Lyrik im Zeitraume des Expressionismus. Ein Beitrag zur Stilkunde. München 1956.
Stieber, Hans, Frühverstorbene nach 1910. Beiträge zur Erforschung des dichterischen Frühstils. München 1955.
Wicke, Ernst August, Das Phänomen der Menschenliebe im expressionistischen Drama als säkularisierte Form der christlichen Agape. Marburg 1952.

Zu einzelnen Autoren

Ernst Barlach

Fleischhauer, Dietrich, Barlach auf der Bühne. Eine Inszenierungsgeschichte. Köln 1956.
Lazarowicz, Klaus, Die Symbolik in Ernst Barlachs 'Graf von Ratzeburg' in Zusammenhang mit dem dichterischen Gesamtwerk. Göttingen 1954.
Schmidt-Henkel, Gerhard, Ernst Barlachs posthume Prosafragmente 'Seespeck' und 'Der gestohlene Mond'. Ein Beitrag zur Erkenntnis der existentiellen Autobiographie in Romanform. Berlin F. U. 1956.

*) Für freundliche Hilfe bei der Zusammenstellung dieser Liste bis 1958 bin ich der Deutschen Bücherei in Leipzig zu herzlichem Dank verpflichtet. – Bei den gedruckten Dissertationen in Klammern der Verlag.

Schweizer, Heinz, Ernst Barlach als Erzähler des 'Gestohlenen Monds'. Basel 1957.
Wagner, Horst, Ernst Barlach und das Problem der Form. Münster 1955.

Theodor Däubler

Eicke, Hans, Das Symbol bei Theodor Däubler. Berlin F. U. 1954.
Hüllen, Ernst Werner, Mythos und Christentum bei Theodor Däubler. Versuch einer Darstellung und Deutung seines Werkes. Köln 1952.

Kasimir Edschmid

Engels, Günther, Der Stil expressionistischer Prosa im Frühwerk Kasimir Edschmids. Köln 1952.

Leonhard Frank

Emmrich, Christian, Problematik und Gestaltung der Würzburger Trilogie Leonhard Franks. Jena 1956.

Georg Heym

Schulz, Eberhard August Wilhelm, Das Problem des Menschen bei Georg Heym. Kiel 1953.

Georg Kaiser

Fritze, Hanns H., Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers. Mit einem Beitrag zur Bibliographie des Gesamtwerkes. Freiburg i. Br. 1955.
Goulden, William Owen, Die Problematik der Wirklichkeit in den Dramen von Georg Kaiser. Köln 1953.
Schmitt, Norbert, Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers. Münster 1952.
Trautmann, Werner, Untersuchungen zu einer Stilbestimmung des dramatischen Spätwerkes Georg Kaisers. München 1953.
Wiese, Peter von, Georg Kaiser und das Problem der dramatischen Form. Köln 1955.

Klabund

Horn, Otfried, Klabunds historische Romane. Mit einem biographischen Abriß und umfassender Bibliographie der Werke Klabunds. Jena 1954.
Zink, Anton, Polarität und Einheit bei Klabund. Freiburg i. Br. 1957.

Else Lasker-Schüler

Aker, Edeltrud, Untersuchung der Lyrik Else Lasker-Schülers. München 1957.
Höltgen, Karl Josef, Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers. Bonn 1955.

Oskar Loerke

Dorn, Uwe, Untersuchungen an der Lyrik Oskar Loerkes. Naturbild als dichterisches Bild. München 1954.
Naused, Erich, Oskar Loerke und die Musik. Göttingen 1956.

Alfred Mombert

Behrmann, Alfred, Das Werk Alfred Momberts im Spiegel seiner Deuter und Kritiker. Berlin F. U. 1956.
Petermann, Franz-Josef, Über den Begriff der Gestalt bei Alfred Mombert. Köln 1957.

Carl Sternheim

Barisch, Theodor, Die Mittel der Komödie bei Carl Sternheim. Berlin, Humboldt-U. 1956.
Mittenzwei, Johannes, Carl Sternheims Kritik am Bürgertum im Rahmen einer Darstellung des Pessimismus. Jena 1952.

Ernst Toller

Reso, Martin, Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers. Jena 1957.

Georg Trakl

Buch, Karl Wilhelm, Mythische Strukturen in den 'Dichtungen' Georg Trakls. Göttingen 1955.
Dietz, Ludwig, Die eigenrhythmischen Verse Georg Trakls. Ein Versuch, ihre Ausdrucksformen zu deuten. Tübingen 1957.
Kaufmann, Hansjakob, Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl. Bern 1955 (Akad. Buchgenossenschaft, Zürich 1956).
Müller, Marie-Luise, Melancholie und Mythos bei Georg Trakl. München 1956.

Völcker, Eva, Bedeutung und Form des Leides in Georg Trakls Dichtungen. Münster 1954.

Frank Wedekind

Schulte, Hans Ludwig, Die Struktur der Dramatik Frank Wedekinds. Göttingen 1954.

Franz Werfel. (Hier führe ich auch die Dissertationen zum späteren Werk an.)

Brunner, Franz, Franz Werfel als Erzähler. Zürich 1955. (Buchdr. Neue Zürcher Zeitung 1958.)

Hochbaum, Ingo F. W., Künstlertum und Wirklichkeit. Studien zur Vorgeschichte und Deutung der Bilderwelt in den Gedichten des 'Gerichtstages' (1915–1916) von Franz Werfel. Unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung August Strindbergs für den dichterischen Expressionismus in Deutschland. (Mit einer Bibliographie.) Kiel 1956.

Junge, Carl, Die Lyrik des jungen Werfel. Ihre religiöse und ihre strukturelle Problematik. Hamburg 1956.

Leide, Heinz, Mensch und Welt in der Lyrik Franz Werfels. Ein Beitrag zur Geschichte des Expressionismus. Diss. Berlin F. U. 1954.

Meyer, Corona, Die Selbstverwirklichung des Menschen in Franz Werfels epischem Werk. Bonn 1954.

Rehfeld, geb. Gossow, Waltraud, Die Erlösung zur Geistigkeit. Ein Beitrag zur Untersuchung der Geistesmetaphysik Franz Werfels unter besonderer Berücksichtigung der Zeitkritik und der Geschichtsdeutung des Dichters. Berlin F. U. 1956.

Schmidt-Weyland, Annelore, Das religiöse Anliegen im Romanwerk Franz Werfels. (Wandlung, Entwicklung, Lösung.) München 1957.

Voss, Christa, Das Problem der Wirklichkeit und seine Lösung im Werk Franz Werfels. München 1957.

Eingesandte Bücher

Deutsche Philologie im Aufriß. 2., überarb. Aufl. Hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter von Wolfgang Stammler. Lfrg 16-18. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1958. (Sp. 961–1536, 4°) DM 7.50.

Taschenlexikon der deutschen Literatur. Von Ernst Johann überarbeitete, ergänzte und vermehrte Neuausgabe des »Taschenlexikons der deutschen Literatur« von Heinz Kindermann und Margarete Dietrich. (In der Reihe: Humboldts Taschenbücher.) München: Verlag Lebendiges Wissen 1958. (232 S. kl. 8°) Karton. DM 1.95

Verzeichnis der im Entstehen begriffenen Dissertationen aus dem Gebiete der deutschen Sprache und Literatur. Liste II: Meldungen vom 1. 3. bis 31. 8. 1958. Berlin-Dahlem: Germanistisches Seminar der FU 1958. (16 S. gr. 4°) DM –.80

*

Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern: A. Francke 1958. (264 S. gr. 8°) DM 24.–, Leinen DM 28.–

Borst, Arno: Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker. Bd 2: Ausbau. Teil 1. Stuttgart: Anton Hiersemann 1958. (VII S., S. 361–615, 8°) Leinen DM 37.–

Klose, Werner: Das Hörspiel im Unterricht. Hamburg: Verlag Hans Bredow-Institut 1958. (114 S. 8°) Halbleinen DM 7.50.

Korn, Karl: Sprache in der verwalteten Welt. Frankfurt: Verlag Heinrich Scheffler 1958. (195 S. 8°) Leinen DM 12.80

Korn, Richard: Deutsche Konversationsgrammatik für Ausländer. Anfängerstufe. 3. Aufl. Wien: Wilh. Braumüller 1958. (77 S. 8°) Karton. DM 4.–

*

Böschenstein, Hermann: Der neue Mensch. Die Biographie im deutschen Nachkriegsroman. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag 1958. (130 S. 8°) Karton. DM 7.80

Interpretationen Moderner Lyrik. 5. Aufl. Frankfurt: Verlag M. Diesterweg 1958. (112 S. 8°) DM 2.80

Kahle, Wilhelm: Geschichte der deutschen Dichtung. 3., erweit. u. verbess. Aufl. Münster: Verlag Regensberg 1958. (497 S. gr. 8°) Leinen DM 24.80

Kayser, Wolfgang: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern: A. Francke 1958. (306 S. 8°) Leinen DM 18.50

von Krockow, Christian: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger. (Göttinger Abhandlungen zur Soziologie. Bd 3.) Stuttgart: Ferd. Enke 1958. (IV, 164 S. gr. 8°) Karton. DM 16.–

Loerke, Oskar: Reden und kleinere Aufsätze. Hrsg. v. Hermann Kasack. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg 1956, Nr 5.) Wiesbaden: Franz Steiner 1957. (79 S. gr. 8°) DM 6.–

Maione, Italo: Dall'Espressionismo al Neorealismo Tedesco. Napoli: Liberia Scientifica Editrice 1958. (333 S., 5 Taf. 8°)

ders.: La Germania Espressionista. Ebda 1958. (309 S., 12 Taf. 8°)

Middleton, J. C., und Reiss, H. S.: Literature, 1880 to the present day. Sonderdruck aus: Modern Language Studies. Vol. XVIII (1956), Dec. 1957. (S. 377–399, 8°)

Muschg, Walter: Die Zerstörung der deutschen Literatur. 3., erweit. Aufl. Bern: A. Francke 1958. (347 S. 8°) Leinen DM 18.50

Petricioni, H.: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. (Untersuchungen zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd 1.) Hamburg: Hoffman & Campe 1958. (192 S. 8°) Leinen DM 14.80

Wais, Kurt: Französische Marksteine von Racine bis Saint-John Perse. Berlin: de Gruyter & Co 1958. (VIII, 362 S. gr. 8°) Leinen DM 24.–

*

Euripides: Die Tragödien und Fragmente. Bd 1. Bearb. u. eingel. v. Franz Stoessl. Übersetzt v. Hans von Arnim u. Franz Stoessl. (In der: Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe.) Zürich: Artemis-Verlag 1958. (391 S. kl. 8°) Leinen DM 17.80

Kranz, Walther: Geschichte der griechischen Literatur. 3., neubearb. u. vermehrte Aufl. Mit 9 Abb. (Sammlung Dieterich. Bd 42.) Bremen: Carl Schünemann 1958. (X, 579 S. kl. 8°) Leinen DM 15.80

Ovid. – Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Lateinisch u. deutsch. Hrsg. u. übers. v. Hermann Breitenbach. (In der: Bibliothek der alten Welt. Römische Reihe.) Zürich: Artemis-Verlag 1958. (XXXVI, 1220 S. kl. 8°) Leinen DM 29.80

*

Lebendiges Mittelalter. Festgabe für Wolfgang Stammler. Hrsg. v. d. Philosoph. Fakultät der Universität Freiburg/Schweiz. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1958. (XVI, 316 S., 11 Taf., 8°) DM 23.–

Neidhart. – Hatto, A. T., u. Taylor, R. S.: The Songs of Neidhart von Reuental. Seventeen Summer and Winter Songs set to their original melodies with translations and a musical and metrical canon. Manchester/England: The University Press 1958. (112 S., 1 Taf. gr. 8°) Leinen 21 sh./–

Ruprecht, Arndt: Die ausgehende Wikingerzeit im Lichte der Runenschriften. (Palaestra. Bd 224.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (158 S., Anlagen, gr. 8°) DM 26.–

Thüring von Ringoltingen: Melusine. Nach den Handschriften kritisch hrsg. v. Karin Schneider. (Texte des späten Mittelalters. H. 9.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1958 (133 S. 8°) Karton. DM 9.20

*

Dante. – Rabuse, Georg: Der kosmische Aufbau der Jenseitsreiche Dantes. Ein Schlüssel zur Göttlichen Komödie. Köln: Böhlau Verlag 1958. (320 S. gr. 8°) Leinen DM 22.–

Petrarca. – Heitmann, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. Köln: Böhlau Verlag 1958. (267 S. gr. 8°) Karton. DM 20.–

*

Barlach, Ernst: Das dichterische Werk. 3 Bde. Bd 2: Die Prosa I. Hrsg. v. Friedrich Droß u. Friedrich Schult. München: R. Piper & Co 1958. (526 S. 8°) Leinen DM 28.–, Leder DM 45.–

— Barlach, Ernst: Der arme Vetter. Drama. Nachwort v. Walter Muschg. (Univ.-Bibl. Nr 8218.) Stuttgart: Reclam-Verlag 1958. (109 S. kl. 8°) DM –.60

— Carls, Carl Dietrich: Ernst Barlach. Das plastische, graphische u. dichterische Werk. 7. Aufl. Mit 110 Abb. (Die Kunst unserer Zeit. Bd 5.) Berlin: Rembrandt-Verlag 1958. (144 S. 4°) Leinen DM 18.80

— Flemming, Willi: Ernst Barlach. Wesen und Werk. (Sammlung Dalp. Bd 88.) Bern: A. Francke 1958. (255 S. kl. 8°) Leinen DM 9.80

Benn, Gottfried: Prosa und Szenen. (Gesammelte Werke in 4 Bden, hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd 2.) Wiesbaden: Limes Verlag 1958. (492 S. 8°) Leinen DM 24.50, Leder DM 40.–

— Nef, Ernst: Das Werk Gottfried Benns. Zürich: Verlag Die Arche 1958. (148 S. 8°) Leinen DM 8.80

Broch, Hermann: Der Tod des Vergil. Roman. (Wohlfeile Sonderausgabe.) Zürich: Rhein-Verlag 1958. (540 S. 8°) Leinen DM 14.80

— Dichter wider Willen. Einführung in das Werk von Hermann Broch. Ebda 1958. (95 S. kl. 8°) Karton. DM 2.90

Dichtung des Rokoko, nach Motiven geordnet. Hrsg. v. Alfred Anger. (Deutsche Texte. 7.) Tübingen: M. Niemeyer Verlag 1958. (VII, 165 S. 8°) DM 7.20

Expressionismus. Dichtungen u. Dokumente. Hrsg. v. Rolf Neuhoff. (Sein u. Sagen H. 2.) Frankfurt: Hirschgraben-Verlag 1957. (65 S. 8°) Karton. DM 1.20

— dichter des expressionismus. eine anthologie. hrsg. v. walter urbanek. (am born der weltliteratur. reihe a, heft 20.) bamberg: bayerische verlagsanstalt 1958. (96 s. kl. 8°) karton. DM 2.40

George, Stefan: Werke. 2 Bde. (Dünndruckausgabe.) Düsseldorf: Verlag Helmut Küpper 1958. (563, 614 S. 8°) Leinen DM 48.50

Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt u. Zeit in Werk u. Wirkung. 2., vollkommen neu gestaltete Auflage unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. Alfred Zastrau. Bd I, Lfrg 6–8: Bartholomäusnacht – Begas, Begnadigung – Bernini, Bernoully – Botanik. Stuttgart: J. B. Metzler 1958. (Sp. 801–1280, gr. 8°) Je Lfrg DM 9.–

— Muschg, Walter: Goethes Glaube an das Dämonische. (Sonderdruck aus: DVjs. Bd XXXII/1958, H. 3.) Stuttgart: J. B. Metzler 1958. (27 S. gr. 8°) Karton. DM 3.80

— Neuendorff-Fürstenau, Jutta: Wörterbuch zu Goethes Götz von Berlichingen, Lfrg 1: Aal bis Dutzend. (Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin/Institut für deutsche Sprache und Literatur.) Berlin: Akademie-Verlag 1958. (156 Sp. = 78 S. 2°) Karton. DM 15.–

— Rukser, Udo: Goethe in der hispanischen Welt. Seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des spanischen Amerika. Stuttgart: J. B. Metzler 1958. (235 S. gr. 8°) Leinen DM 29.–

— Ruppert, Hans: Goethes Bibliothek. Katalog. Weimar: Arion Verlag 1958. (XVI, 825 S. gr. 8°) Leinen DM 49.–

— Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd 57.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1958. (XI, 535 S., 46 S. Abb., 1 Taf. 8°) Leinen DM 25.–

Goll, Ivan: Traumkraut. Gedichte aus dem Nachlaß. Wiesbaden: Limes Verlag 1951. (64 S. 8°) Geb. DM 5.50

— Goll, Ivan und Claire: Zehntausend Morgenröten. Gedichte einer Liebe. Mit 4 Zeichn. v. Marc Chagall. Wiesbaden: Limes Verlag 1954. (71 S. 8°) Geb. DM 6.50

Gotthelf. – Günther, Werner: Neue Gotthelf-Studien. Bern: A. Francke 1958. (257 S. gr. 8°) Leinen DM 24.80

von Handel-Mazzetti, Enrica: . . . und nie geschah mir das. Die Einleitung zum Romanfragment »Günthers Tod«. Bearb. u. hrsg. v. Kurt Vancsa. Graz: Verlag Styria 1958. (235 S., 3 Taf. 8°) Leinen DM 6.80

Hauptmann. – Guthke, Karl S., u. Wolff, Hans M.: Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns. Bern: A. Francke 1958. (122 S. gr. 8°) Karton. DM 10.50

Hebel, Johann Peter: Werke. 2 Bde. Hrsg. v. Wilhelm Altwegg. 2., durchges. Aufl. Zürich: Atlantis-Verlag 1958. (554, 560 S., je 1 Taf., 8°) Leinen DM 24.–

Heinse, Wilhelm: Aus Briefen, Werken, Tagebüchern. Hrsg. v. Richard Benz. (Univ.-Bibl. Nr 8201/03.) Stuttgart: Reclam 1958. (264 S. kl. 8°) Leinen DM 3.50

Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Bd 6: Briefe. Hrsg. v. Adolf Beck. 2. Hälfte: Lesarten und Erläuterungen. Stuttgart: W. Kohlhammer/J. C. Cotta 1958. (IX S., S. 475–1124, gr. 8°) Leinen: Subskriptionspreis: DM 44.–, für Mitgl. d. Hölderlin-Ges.: DM 35.20; einzeln: DM 52.– resp. DM 41.60

von Hofmannsthal, Hugo: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. [Bd:] Dramen IV. Hrsg. v. Herbert Steiner. Frankfurt: S. Fischer 1959. (514 S. 8°) Leinen DM 24.–

— Pestalozzi, Karl: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. (Züricher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte. Nr 6.) Zürich: Atlantis-Verlag 1958. (130 S. 8°) Karton. sfr. 8.80

Huelsenbeck, Richard: Die Antwort der Tiere. Mit 7 Klebebildern von Hans Arp. Wiesbaden: Limes Verlag 1954. (52 S. 8°) Karton. DM 5.50

Kafka, Franz: Briefe 1902–1924. Im Rahmen der Ges. Werke hrsg. v. Max Brod. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1958. (532 S. 8°) Leinen DM 28.–

— Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883–1912. Mit 13 Abb. im Text u. 24 Taf. Bern: A. Francke 1958. (345 S. 8°) Leinen DM 24.50

Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. Bühnenspiel. Urfassung, hrsg. u. mit e. Nachw. versehen v. Walther Huder. (Univ.-Bibl. Nr 8223.) Stuttgart: Reclam-Verlag 1958. (80 S. kl. 8°) DM –.60

Loerke, Oskar: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Hermann Kasack. Berlin: S. Fischer 1954. (123 S. 8°) Leinen DM 11.50

Ludwig. – Magon, Leopold, und Seiffert, Hans Werner: Probleme der Otto Ludwig- und Wieland-Ausgabe. (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jg 1958, Nr 1.) Berlin: Akademie-Verlag 1958. (25 S. 8°) DM 2.–

Mann, Thomas: Erzählungen. (Im Rahmen der: Stockholmer Gesamtausgabe der Werke.) Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1958. (878 S. 8°) Leinen DM 26.–

Maupassant, Guy de: Meisternovellen. Ausgew. u. eingel. v. Friedrich Sieburg. Übersetzt v. Heinz Kotthaus u. Hedda u. Arthur Moeller van den Bruck. (Sammlung Dieterich. Bd 173.) Bremen: C. Schünemann 1958. (881 S. kl. 8°) Leinen DM 14.80

Novalis. Auswahl u. Einleitung von Walther Rehm. (Fischer-Bücherei. 121.) Frankfurt: Fischer-Bücherei 1956. (208 S. kl. 8°) Karton. DM 2.20

Prasch. – Dachs, Karl: Leben und Dichtung des Johann Ludwig Prasch (1637–1690). Mit einer Darstellung seiner Poetik. Regensburg: Verlag des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 1957. (219 S. 8°) DM 8.–

Rilke. – Mörchen, Hermann: Rilkes Sonette an Orpheus. Erläutert. Stuttgart: W. Kohlhammer 1958. (496 S. gr. 8°) Leinen DM 36.–

Sack, Gustav: Die drei Reiter. Gedichte 1913 bis 1914. Hamburg: H. Ellermann 1958. (106 S. 8°) Karton. DM 7.80

Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen † u. Hermann Schneider. Bd 22: Vermischte Schriften. Hrsg. v. Herbert Meyer. Weimar: Herm. Böhlaus Nachf. 1958. (III, 448 S. gr. 8°) DM 17.25, Leinen DM 20.25; Subskript.-Preise: DM 13.80, Leinen DM 16.20

— Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. Bd 4: Historische Schriften. (Dünndruckausgabe.) München: Carl Hanser 1958. (1068 S. 8°) Leinen DM 26.–, Leder DM 36.–; Subskr.-Preise: Leinen DM 24.–, Leder DM 34.–

von Scholz, Wilhelm: Das Inwendige. Auswahl meiner Erzählungen. Stuttgart: Silberburg-Verlag 1958. (312 S. 8°) Leinen DM 14.80

Shakespeare. – Dahinten, Gisela: Die Geisterszene in der Tragödie von Shakespeare. Zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus. (Palaestra. Bd 225.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (193 S. gr. 8°) DM 16.80

— Freudenstein, Richard: Der Bestrafte Brudermord. Shakespeares »Hamlet« auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts. (Britannica et Americana. Bd 3.) Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1958. (130 S. 8°) DM 12.–

— Heuser, Georg: Die aktlose Dramaturgie William Shakespeares. Eine Untersuchung über das Problem der Akteinteilung und angeblichen Aktstruktur der Shakespeareschen Dramen. Marburg: Dr. G. Heuser 1956. (X, 430 S. 8°)

— Weinmann, Robert: Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des elisabethanischen Theaters. Halle: VEB Max Niemeyer 1958. (334 S. gr. 8°) Halbleinen DM 23.20

Spee. – Rosenfeld, Emmy: Friedrich Spee von Langenfeld. Eine Stimme in der Wüste. Mit 25 Abb. (Quellen u. Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. NF, Bd 2.) Berlin: de Gruyter & Co. 1958. (X, 399 S., 17 Taf. gr. 8°) Leinen DM 45.–

Trakl. – Kaufmann, Hansjakob: Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl. Bern: J. Kaufmann 1956. (87 S. 8°)

— de Roover, Adriaan: Notities bij het werk van Georg Trakl. Met bibliografie, samengesteld door Piet Tommissen. Antwerpen: N. V. Standaard-Boekhandel 1955. (67 p. 8°) Karton. fl. 1.90

Vershofen. – Meridies, Wilhelm: Wilhelm Vershofen. Ein rheinisch-westfälischer Dichterphilosoph der Gegenwart. Stuttgart: Necessitas Verlag 1959. (168 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 8.75

Werfel, Franz: Gedichte. Aus den Jahren 1908–1945. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann, Frankfurt: S. Fischer Verlag 1953. (173 S. 8°) Halbleinen DM 10.50

Wieland, Christoph Martin: Geschichte der Abderiten. Mit e. Nachw. v. Karl Hans Bühner. (Univ.-Bibl. Nr 331–334.) Stuttgart: Reclam 1958. (400 S. kl. 8°) Leinen DM 4.80

– s. unter: Ludwig

*

Deutsche Briefe aus einem Jahrtausend. Zusammengest. u. erläut. v. Mario Kramer, in veränderter u. erweiterter Form neu hrsg. v. Hermann Kunisch. (Univ.-Bibl. Nr 8226/32.) Stuttgart: Reclam 1958. (656 S. kl. 8°) Leinen DM 12.80

Die Entfaltung der Wissenschaft. Zum Gedenken an Joachim Jungius (1587–1657). Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, am 31. Oktober/1. November 1957 aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Todestages von Joachim Jungius. Glückstadt: J. J. Augustin 1958. (159 S. mit Abb., 4°) DM 10.80

Fink, Troels: Geschichte des schleswigschen Grenzlandes. [Rids af Sønderjyllands Historie / Sønderjylland siden Genforeningen i 1920. 1958.] Aus d. Dän. v. Erik Bernstorff. København: Ejnar Munksgaard 1958. (352 S. gr. 8°) Kr. 20.–

Görres. – Bürke, Georg: Vom Mythos zur Mystik. Joseph von Görres' Mystische Lehre und die romantische Naturphilosophie. (Horizonte. 4.) Einsiedeln: Johannes Verlag 1958. (256 S. gr. 8°) Leinen DM 17.80

Kant. – Heidemann, Ingeborg: Spontaneität und Zeitlichkeit. Ein Problem der Kritik der reinen Vernunft. (Kantstudien. Ergänzungsheft 75.) Köln: Kölner Universitäts-Verlag 1958. (275 S. gr. 8°) DM 24.–

Mann, Golo: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt: S. Fischer 1959. (VIII, 990 S. 8°) Leinen DM 25.–

Rost, Hans: Die Fehlwege der Deutschen. Weltgeschichtliche u. weltanschauliche Korrekturen. Westheim bei Augsburg: Antiquariat Dr. H. Rost 1958. (210 S. 8°) DM 7.–

Schwarzenberg, Karl: Adler und Drache. Der Weltherrschaftsgedanke. Wien: Verlag Herold 1958. (392 S., 12 Taf. 8°) Leinen ö.Sch. 192.–

Siewerth, Gustav: Das Sein als Gleichnis Gottes. (Thomas im Gespräch. 2.) Heidelberg: F. H. Kerle 1958. (84 S. kl. 8°) Karton. DM 3.20

*

Carus, Carl Gustav: Gedanken über große Kunst. Hrsg. u. mit e. Nachw. v. Paul Stöcklein. Neue Aufl. (Insel-Bücherei. Nr 96.) Wiesbaden: Insel-Verlag 1958. (78 S. 8°) Geb. DM 2.30

Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Mit 17 Taf. u. 45 Textabb. Hamburg: Rowohlt Verlag 1955. (291 S. gr. 8°) Leinen DM 16.80

Rembrandt. – Heckscher, William S.: Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study. New York: New York University Press 1958. (X, 283 S. einschl. 48 S. Abb., 1 Farbtaf., gr. 4°) Leinen $ 15.–

*

Bach. – Geiringer, Karl: Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. Unter Mitarbeit von Irene Geiringer. [The Bach Family. Seven Generations of Creative Genius. 1954.] Deutsche Fassung von Verf. München: C. H. Beck 1958. (XV, 571 S., 13 Taf., gr. 8°) Leinen DM 28.–

Husmann, Heinrich: Einführung in die Musikwissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer 1958. (268 S. 8°) Halbleinen DM 24.–

G. E. LESSING

GESAMMELTE WERKE

Herausgegeben von Wolfgang Stammler. Neue Ausgabe. Zwei Dünndruckbände mit zusammen etwa 2270 Seiten, in Leinen 48.— DM, in Ganzleder 68.— DM. Erscheint Ende 1958.

Das Bleibende von Lessing zu sammeln und zugleich seine Vielfalt zu zeigen, ist das Ziel dieser von einem der führenden deutschen Germanisten betreuten Ausgabe. Sie begnügt sich nicht damit, die nur allgemein bekannten Werke des Dichters, Kritikers und Kunstdenkers zu bringen. Sie läßt auch den Theologen, den Philosophen, den Philologen zu Wort kommen; sie zeigt Lessings Anfang wie seine Spätwerke, dazu in einer Briefauswahl sein schweres, tapfer getragenes Leben: so steht hier neben dem bekannten der unbekannte Lessing. Alle Werke erscheinen ungekürzt, in zuverlässiger Textgestalt, lateinische und griechische Zitate auch in deutscher Übertragung.

INHALT: Band I: Gedichte. Dramen: *Der junge Gelehrte, Der Misogyn, Die alte Jungfer, Die Juden, Miß Sara Sampson, Dr. Faust, Philotas, Die Matrone von Ephesus, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan der Weise* · Fabeln · Zur deutschen Sprache und Literatur · Philosophische und theologische Schriften · Band II: Literaturbriefe · Hamburgische Dramaturgie · Laokoon · Wie die Alten den Tod gebildet · Kleinere Schriften zu Kritik und Kunst · Briefe · Lebenstafel · Nachwort.

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN 27

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur
Herausgeber: Dr. H. W. Bähr
Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

„In einer Zeit, die geprägt ist durch einseitig pragmatisches Denken, welches überall jenes Spezialistentum emporzüchtet, das dem Einzelnen den Blick aufs Ganze verwehrt, in einer solchen Zeit muß ein Unterfangen, das umfassende Bildung und Aufklärung zum Ziele hat, nachdrücklich begrüßt werden."
Hessischer Rundfunk, Frankfurt a. M.

Aus dem Inhalt von Heft 2/59:

Prof. Dr. Emil Preetorius, München
Die moderne Kunst und die Wandlungen der Wirklichkeit

Prof. Dr. Carl J. Burckhardt, Vinzel/Schweiz
Karl V., der letzte europäische Kaiser

Nobelpreisträger Prof. Dr. Werner Heisenberg, München
Die Plancksche Entdeckung und die philosophischen Probleme der Atomphysik

Prof. D. Dr. Helmut Thielicke, Hamburg
Theologische Verkündigung in der modernen Welt

Dr. Girja Mookerjee, Paris
Die politische Situation im heutigen Asien

Prof. Dr. Otto Forst de Battaglia, Wien
Die Herkunft des Einzelnen – Methoden und Ergebnisse der modernen Genealogie

Prof. Dr. Erich Pietsch, Frankfurt a. M.
Die technischen Möglichkeiten zur automatischen Erfassung nnd Verwertung des modernen Wissens

Dr. Friedrich Wilhelm Strauch
Der Kranke in der Sicht des Internisten

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis: vierteljährlich DM 7.20, Studenten 20% Nachlaß, Einzelheft DM 2.50

Probeheft kostenlos!

WISSENSCHAFTLICHE VERLAGSGESELLSCHAFT MBH.,
STUTTGART 1, POSTFACH 40

Der Dichter des Taugenichts

Eichendorffs Welt und Leben. Geschildert von ihm selbst und von Zeitgenossen. Auswahl und Zwischentexte von Paul Stöcklein und Inge Feuchtmayr. 82 Seiten mit 6 Zeichnungen von Emil Preetorius. Pappband mit Glashaut 3 DM.

„. . . deshalb von besonderem Interesse, weil nicht die leicht zugänglichen Texte Eichendorffs herangezogen sind, vielmehr an zerstreuten und entlegenen Stellen aufzufindende Zeugnisse. Dabei sind in kluger Weise die Beiträge durch kommentierende Zwischentexte miteinander verbunden." *Neue Züricher Zeitung*

„. . . documents, skilfully woven into a unity by the intelligent, often penetrating connecting text. Its charm is greatly enhanced by the reproduction of the best of Emil Preetorius' drawings for the bibliophile Taugenichts edition of 1914, which stimulated Thomas Mann to the writing of his memorable Taugenichts essay."
Oskar Seidlin in *The German Quarterly 1958*

SÜDDEUTSCHER VERLAG MÜNCHEN

GOETHE - HANDBUCH

Goethe, seine Welt und Zeit in Werk und Wirkung

2., vollkommen neu gestaltete Auflage

Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von
ALFRED ZASTRAU

Vorgesehen sind 3 Textbände und 1 Kartenband. Bisher sind erschienen: Von Band I die Lieferungen 1-9 („Aachen" bis „Brion") und Band IV („Karten der Reisen, Fahrten, Ritte und Wanderungen Goethes")

Subskriptionspreis je Lieferung DM 9.–, Band IV in Leinen DM 45.–

Bitte verlangen Sie unser ausführliches Angebot.

1682

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

Der Dichter und Gelehrte,
der Lehrer und Politiker im Spiegel seines wechselvollen Lebens

FRITZ SCHLAWE

FRIEDRICH THEODOR VISCHER

1959. XII, 419 Seiten gr. 8°. Leinen DM 24.50

Diese erste wirkliche Lebensbeschreibung des streitbaren Schwaben ist nicht nur eine Biographie, die die bekannten Tatsachen seines unruhigen Daseins nachzeichnet, sondern eine Arbeit, die wie keine andere aus den Quellen schöpft.

Der größte Teil dieses Materials war bisher unveröffentlicht oder weitgehend unbekannt. Wie sich in Vischers Persönlichkeit der Geist seiner Zeit spiegelt, wie sich seine Wissenschaft und sein Leben immer wieder in ihm überschneiden, wird auf Grund seines Werkes und vieler Briefe lebendig.

Der Mensch, der Dichter, der Gelehrte, der Lehrer und der Politiker erscheint vor dem Leser in seiner Entwicklung von einer schweren Jugend an über streitbare Mannesjahre mit dem Ringen um Freundschaft und Anerkennung, mit dem faustischen Suchen nach Wahrheit und Erkenntnis bis in die Jahre des Alters, das Friedrich Theodor Vischer als eine Erfüllung nicht ohne Bitterkeit geschenkt wurde. Für wenige außer ihm hat Goethes Wort mehr Gültigkeit:

»Denn ich bin ein Mensch gewesen,
und das heißt ein Kämpfer sein.«

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

Im Schillerjahr 1959 ist soeben erschienen

BENNO VON WIESE

FRIEDRICH SCHILLER

XXIII, 867 Seiten gr. 8°. Leinen DM 38.50

Seit etwa 20 Jahren hat Professor Benno von Wiese fast in jedem Semester über Schiller gelesen. Die Ernte dieses unablässigen Umgangs mit dem Dichter und seinem Werk ist nun eingebracht in dieser großen für die nächsten Jahrzehnte gültigen Biographie.
Es entstand ein Werk, das mit wissenschaftlicher Genauigkeit ein neues Bild vom Genialen und Tragischen in Schillers Leben formt. Der Lyriker, der Dramatiker, der Erzähler – der Historiker, der Philosoph, der Ästhetiker, vereint in dem Menschen Friedrich Schiller, Harmonie und Widerstreit in ihm, seine Bedeutung für das gesamte geistige Leben jener Zeit, Interpretationen aller Werke – dies alles ordnet Benno von Wiese in den Rahmen von Schillers Leben und stellt das Phänomen der Einheit in der Person des Dichters dar.

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

Goethe im historisch-politischen Kraftfeld seiner Zeit

ERICH WENIGER

GOETHE UND DIE GENERALE DER FREIHEITSKRIEGE

Geist, Bildung und Soldatentum

Neue, erweiterte Auflage 1959. XI, 241 Seiten 8°.
Leinen DM 19.50

Für kaum einen anderen Beruf hat Goethe größere Teilnahme aufgebracht als für den des Offiziers. In Goethes Werk, in Briefen und aufgezeichneten Gesprächen fand Erich Weniger eine Fülle von Material darüber.

Er berichtet von den persönlichen Beziehungen Goethes zu den führenden Offizieren seiner Zeit und von der Anteilnahme bedeutender Soldaten der preußischen Reformzeit und der deutschen Freiheitskriege an den großen Dichtungen jener Tage, insbesondere an Goethes Werk.

Unabhängig von zeitlich bedingten Meinungen wird die große politische Anteilnahme Goethes an den Schlachten bei Jena und Auerstedt und bei Leipzig in einem wesentlicheren Zusammenhang gezeigt, als sie – aus Unkenntnis – gemeinhin gesehen werden.

Diese wechselseitige Beziehung zwischen Goethe und der deutschen Bewegung einerseits und den Generalen und Freiwilligen andererseits beweist, wie eng Geist, Bildung und Soldatentum im Namen Goethes damals verschmolzen sind. Das ist ein Ruhmesblatt ebenso für Goethe wie für die großen Soldaten seiner Zeit.

1682

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Kurt von Fritz, Ziele, Aufgaben und Methoden der klassischen Philologie und Altertumswissenschaft. – Hans Fromm, Kapitel 168 der Thidrekssaga. – Klaus Heitmann, Kunst und Moral. Zur Problematik des Prozesses gegen die 'Fleurs du Mal'. – Johannes Hoffmeister †, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrichs von Kleist. – Wolfgang Iser, The Owl and the Nightingale. Versuch einer formgeschichtlichen Ortsbestimmung. – Friedrich von der Leyen, Mythus und Märchen. – Judy Mendels und Klaus Spuler, Landgraf Hermann von Thüringen und seine Dichterschule. – Karl Muriot, Carl Hauptmann und Josepha Kodis. – Christoph Petsch, Hofweisen. – Kurt Ruh, Lancelot. – Olive Sayce, Der Begriff *edelez herze* im Tristan Gottfrieds von Straßburg. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die 'Achilleis'. – Fritz Schalk, Das Problem der Spaniendeutung. – Joachim Seyppel, Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen. – Fritz Tschirch, Kapitelverzahnung und Kapitelrahmung durch das Wort im 'Ackermann aus Böhmen'. – Klaus Wagenbach, Jahreszeiten bei Kafka? – Kurt Wais, Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Wilibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Wolfgang Kayser (Lyrik und Vers), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Kurt May (Interpretationen), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spaarnay (Höfisches Epos), Bruno Boesch (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Anneliese Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Erich Trunz (Barockliteratur), Arthur Henkel (Hamann), Hans-Egon Hass (Goethe), Benno von Wiese (Schiller), Benno von Wiese (Goethezeit), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Hans-Egon Hass (Thomas Mann), Wolfdietrich Rasch (Deutsche Literatur um 1900), Klaus Wagenbach (Kafka), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Fritz Schalk (Dante), August Buck (Romanische Renaissance), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Wilibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Marquard (Schelling), Odo Marquard (Nietzsche) u. a.